This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

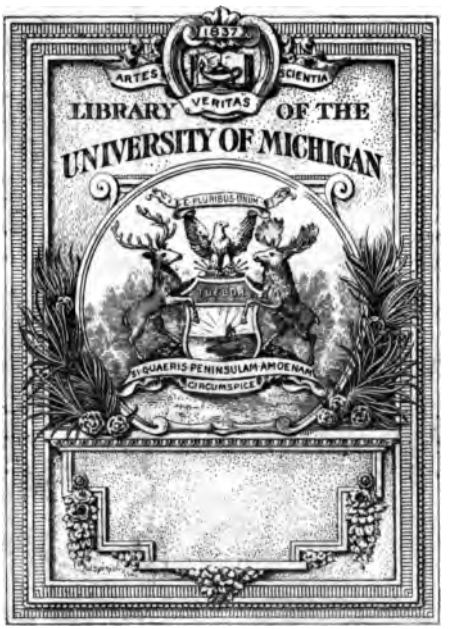
A 447213

Ueber

Kunst und Künstler

von

P. J. Möbius.



THE GIFT OF
Mrs. Geo. Morris

N
70
.M69

Ueber Kunst und Künstler.

Ueber

Kunst und Künstler

von

Dr. Julius Möbius.

Mit 10 Abbildungen auf 7 Tafeln.

Leipzig.
Verlag von Johann Ambrosius Barth.
1901.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Ausgang von Gall. Verhältniß zu Schopenhauer. Auguste Comte. Irrthümer der Fachleute. Plan des Verfassers. Verwandte Literatur (G. Hirth u. A.). Verhältniß zur Aesthetik.

1. Theil 19

Ueber den Begriff der Kunst. Eintheilung der Künste. Nützliche und schöne Künste. Ausgang vom Subject und Eintheilung nach Talenten. Mögliche Einwürfe. Gründe für die Annahme bestimmter Kunst-Triebe. Psychologische Betrachtungen. Aussprüche der Künstler. Zoologisch-Historisches. Genauere Verfolgung an den einzelnen Künstler-Gruppen: a) Mechaniker und Baumeister, b) Musiker, c) Bildkünstler, d) Mimiker, e) Dichter. Allgemeines über Vererbung der Talente und Eigenschaften der Künstler. Verhältniß der Talente zu einander. Schlußsätze.

Anhang 1: Ueber Schönheit und Liebe 111

Anhang 2: Ueber den erzieherischen Werth der Kunst . 135

2. Theil. Gall's Aufsätze über die Kunsttriebe . . . 145

Ueber den Farbensinn 147

A. Gall's Darstellung 147

B. Kritische Bemerkungen 166

268667

Seite

Ueber den Tonſinn 175
A. Gall's Darſtellung 175
B. Kritiſche Bemerkungen 209
Ueber den Kunſtſinn, Bauſinn 220
A. Gall's Darſtellung 220
B. Kritiſche Bemerkungen 249
Ueber den Dichter-Geiſt 255
A. Gall's Darſtellung 355
B. Kritiſche Bemerkungen 278
Ueber die Mimik 284
A. Gall's Darſtellung 284
B. Kritiſche Bemerkungen 294

Verzeichniß der Tafeln.

1. Anſelm Feuerbach (nach dem Selbſtbildniſſe in der Münchener Pinakothek). Nach S. 170.
2. a) Gall's Tafel VIII. Gehirn einer Frau von rechts.
   b) Gall's Tafel LXXV. Schädel des Muſikers Kreibig. Nach S. 216.
3. Beethovens Maske (nach dem Lebenden). Nach S. 218.
4. Büſte des Ingenieurs Favre von E. Lambert. Nach S. 252.
5. Goethes Maske von Weißer. Nach S. 280.
6. Goethes Masken von Weißer (a) und von Schadow (b). Nach S. 282.
7. Collectivbilder von 12 Mathematikern (a) und von 16 Naturforſchern (b). Nach S. 296.

Errata.

p. 33, Zeile 2 von oben Komma nach „festzustellen".
p. 36, Zeile 10 von oben „als" statt „auf".
p. 79, Zeile 3 von oben „der" statt „daß"

Einleitung.

Zu den im Folgenden vorgetragenen Gedanken bin ich durch das Studium der Schriften Gall's gekommen. Ich sagte mir, wenn Gall's Lehre guten Grund hat, so muß sich dies besonders bei den Kunst-Trieben zeigen. Dabei muß ich hervorheben, daß man bei „Gall's Lehre" nicht nur an seine Angaben über die Vertheilung der „Organe" auf der Gehirnoberfläche und über die diesen Organen entsprechenden Hervorwölbungen des Kopfes zu denken hat. Gall's Lehre ist zuerst eine neue Psychologie und wenn alle seine Aussagen über Gehirn und Schädel falsch wären, so wäre dadurch seine Psychologie ganz und gar nicht widerlegt. Je länger ich über Gall's Lehre von den Seelenvermögen nachdenke, um so mehr überzeuge ich mich davon, daß sie über die landläufigen psychologischen Lehren den Sieg davon trägt und daß eine bessere Kenntniß des Menschen nur auf Grund ihrer möglich ist. Obwohl Schopenhauer[1]) nichts von Gall wissen wollte, weil dieser für die moralischen Eigen-

[1]) Im 2. Bande des Hauptwerkes, in dem Anhange zum 20. Kapitel, c. a. l.

schaften Organe im Gehirn gesucht habe, das Gehirn aber nur mit dem Intellect zu schaffen habe, stimmt doch Gall's Lehre mit dem Guten an Schopenhauer's Lehre vollständig überein. Der letztere hatte sich nur durch seinen Grundirrthum, durch die Zerreißung des Menschen in Intellect und Willen, den Weg versperrt; bei ihm ist in Folge jenes Irrthums der Wille leer und eine schulmäßige Abstraction. Hätte er eingesehen, daß es nicht Einen leeren Willen, sondern viele concrete Willen giebt, daß in der Einheit des Bewußtseins ein Föderativstaat von Trieben zusammengefaßt ist, so wäre ihm Gall's Wahrheit zugänglich gewesen. Er hätte dann auch eingesehen, daß das von Flourens dem Gall gewidmete Lob, er habe des Carteſius Satz les volontés sont des pensées bestätigt, sehr unangebracht war, weil es in Gall's Sinne viel richtiger war, zu sagen les pensées sont des volontés. Setzt man an die Stelle von Schopenhauer's Willen bestimmte Triebe, dann erst gewinnen seine schönen Auseinandersetzungen über den Primat des Willens im Selbstbewußtsein ihren rechten Sinn. Nur Einer unter den Philosophen und Physiologen hat Gall's Verdienst erkannt, Auguste Comte. Ich hole ein Versäumniß nach, indem ich Comte seine Ehre gebe. Nach ihm ist Gall's Psychologie in der Hauptsache wahr und seine Schädellehre wenigstens im Princip berechtigt. Aber, wenn es in's Einzelne geht, dann versagt auch Comte's Verständniß. Er tadelt die Vielheit der Gall'schen Vermögen und fährt (Cours de philosophie positive, éd. III. tome III. p. 574) fort: »Mais l'exorbitante multi-

plication des facultés fondamentales n'est pas, en ellemême, aussi choquante que la frivole irrationnalité de la plupart des prétendues analyses qui ont jusqu'ici présidé à leur distinction. Dans l'ordre intellectuel surtout, les aptitudes ont été presque toujours fort mal caractérisées, même abstraction faite des organes. C'est ainsi pour me borner ici à un seul exemple très prononcé, qu'on a introduit une prétendue aptitude mathématique fondamentale, d'après des motifs qui auraient dû également conduire, à créer autant d'autres aptitudes spéciales à l'égard de la chimie, de l'anatomie etc., si toute la boîte osseuse n'eut pas été préalablement distribuée en irrévocables compartiments. La caractéristique a même été établie avec une telle légèreté, qu'on a choisi comme principal symptôme d'un semblable talent l'insignifiante facilité que tant d'esprits médiocres apportent dans la rapide exécution des calculs numériques les plus automatiquement formulés, et qui, d'après le futile emploi qu'elle suppose d'un temps précieux, est, sans doute, beaucoup plus décisive ordinairement contre la capacité réelle de celui qui la présente qu'elle ne peut prouver en sa faveur. Un tel mode d'appréciation témoigne une profonde ignorance de la vraie nature des spéculations mathématiques, qui sont bien loin d'avoir un caractère intellectuel aussi spécial que l'imaginent les esprits disposés à confesser naïvement leur inaptitude à cet égard, sans soupçonner la portée des indications directes qu'ils fournissent ainsi contre eux à tout observateur philosophe.«

Auf p. 575 heißt es, man ſolle die wichtigſten Ver-

treter einer besonderen Befähigung biographisch durchgehen. »Si, par exemple, de telles monographies avaient été préalablement entreprises à l'égard des principaux géomètres, anciens ou modernes, elles auraient vraisemblablement prévenu l'aberration grossière que je viens de signaler, en montrant, avec la dernière évidence, que ce qu'on nomme l'esprit mathématique, loin de constituer aucune aptitude isolée et spéciale, présente toutes les variétés que peut offrir, en général, l'esprit humain dans tous ses autres exercices quelconques, par les différentes combinaisons des vraies facultés élémentaires, c'est ainsi que tel grand géomètre a surtout brillé par la sagacité de ses inventions, tel autre par la force et l'étendue de ses combinaisons, un troisième par le génie du langage, manifesté dans l'heureux choix de ses notions et dans la perfection de son style algébrique etc. On pourrait certainement découvrir, ou du moins vérifier, toutes les principales facultés vraiment fondamentales de notre intelligence, par cette seule classe de monographies scientifiques, qui comporterait plus de précision qu'aucune autre, si elle était convenablement conçue et judicieusement exécutée par un esprit assez compétent. Il en serait de même, quoique à un bien moindre degré, pour les monographies analogues des plus éminents artistes.«

Das sind also dieselben unhaltbaren Einwürfe, die man mir gemacht hat, als ich Gall's Lehre vom Zahlensinne vertheidigte und vom mathematischen Organe sprach. Welche Befangenheit, zu sagen, wenn es einen Sinn für Mathematik gäbe, dann müßte es auch einen

für Chemie und Anatomie geben! Indessen Comte hat eine Entschuldigung, er war selbst Mathematiker. Es ist ganz begreiflich, wenn ein solcher in der mathematischen Anlage gar nichts besonderes sehen will, sondern meint, da handle es sich eben um die Grundfähigkeiten des menschlichen Geistes und ein geistreicher Mensch habe eo ipso Anlage zur Mathematik. Ein großer Mathematiker sagte einst bei einer schwierigen Rechnung: ach Gott, im Grunde versteht sich das Alles von selbst. Für andere Menschen[1]) aber versteht es sich gar nicht von

[1]) Ich kann nicht umhin, auf einen ausgezeichneten Amathematiker, den Dichter Paul Heyse hinzuweisen und seine Aeußerung ausführlich wiederzugeben. Wer Heyse's Kopf kennt, weiß, daß an ihm das mathematische Organ vollständig fehlt, ja daß kaum an einem anderen Kopfe dieses Fehlen so schön gezeigt werden kann. (Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. Von Paul Heyse. Berlin 1900. p. 30.) „Was mich betrifft, so war ich für Chemie und Physik schon aus dem Grunde verdorben, weil mir das mathematische Organ vollständig versagt war. Was weder meinen Geist noch meine Phantasie bewegte, fand keinen Eingang bei mir, und die Welt der Zahlen blieb mir so fremd wie die Geographie des Mondes. Auch mein Gedächtniß sträubte sich gegen die Aufnahme von Allem, womit ich keine Anschauung verband, während ich, sobald ich von dieser Seite gewonnen wurde, außerordentlich leicht lernte und lange behielt. Ich habe auf einem Redeactus einmal den ganzen ersten Gesang der Odyssee auswendig griechisch vortragen können, gewiß zu geringer Erbauung anwesender Väter und Mütter. Dagegen kostete mich's große Mühe, nur das Nöthigste an historischen Jahreszahlen mir einzuprägen, selbst von den Zeiten, die mich durch die Ereignisse und Gestalten höchlich interessirten. Sobald aber eine Zahl in's Spiel kam, wurde mein Gedächtniß geradezu gelähmt; ich konnte mich dann nur im Allgemeinen orientiren, indem ich den Ablauf der Thatsachen in mir wieder recapitulirte.

Bis in die Untersekunda hatte ich mich in den mathematischen Stunden mitgeschleppt. Vor den Vegaschen Logarithmen machte

ſelbſt und dieſe wenigſtens ſollten begreifen, daß die Geiſtesfähigkeiten erſt dann ſich in der Mathematik verwenden laſſen, wenn ein beſonderer Trieb, mag man ihn mit Gall Zahlenſinn oder anders nennen, eine gewiſſe Stärke erreicht hat. Ich gehe auf dieſe Dinge ein, weil die Sache bei den Künſten wahrſcheinlich ebenſo laufen wird. Ein Künſtler wird nicht verſtehen, daß ein normaler Menſch für ſeine Kunſt keinen rechten Sinn hat, er wird meinen, das Kunſtverſtändniß ſei gar nichts Beſonderes, dazu gehöre eben nur der geſunde Menſchenverſtand. Für die Kunſtübung wird er freilich zugeben, daß dazu Genie gehöre, aber Genie ſei eben Genie und damit holla. Vielleicht wird jemand über die Kunſttriebe um ſo unbefangener reden, je weniger er

ich ein für alle Mal Halt, wie ein müder Wanderer vor einem Urwalde, der ihm undurchdringlich ſcheint. Ein wenig muthiger zeigte ich mich der Trigonometrie gegenüber. Wo es galt, die Höhe eines Maſtbaumes oder eines Thurmes zu berechnen, wenn zwei Dimenſioneu und der Winkel gegeben ſind, machte ich mich fröhlich ans Werk. Man ſah doch, wo und wie, und freilich kam es mir mehr darauf an, bei dieſer Gelegenheit ein ſtattliches Segelſchiff oder einen kühnen Feſtungsthurm zu zeichnen, als die Rechnung ſelbſt richtig zu erledigen. Im Uebrigen verzichtete ich in den oberen Klaſſen entſchieden darauf, daß mir noch einmal eine Erleuchtung kommen möchte, und zum Glück erbarmte ſich unſer verehrter Mathematiklehrer, Profeſſor Schellbach meiner unbezwinglichen Unfähigkeit, da er mich ſonſt als einen muſterhaften Schüler kannte. Er drückte ein Auge darüber zu, daß ich in ſeineu Stunden Cooper's Romane oder Heine's Reiſebilder las, und wenn die Anderen Rechnungen machten, die er dann zur Correctur mit nach Hauſe nahm, ließ er ſich hernach ſtillſchweigend von mir das Blatt reichen, auf dem ich mein Landſchäftchen oder den Kopf eines meiner Kameraden geſtrichelt hatte, und ergötzte damit Frau und Kinder.

ſelbſt Künſtler iſt. Hätte er gar keinen Kunſtſinn, ſo würde er freilich gar nicht darüber reden können, aber etwas hat Jeder von allen Fähigkeiten und Einer, der von keiner Kunſt viel, aber von jeder ein klein bischen hat, wird zwar nicht zum Kunſtrichter, aber zum Kunſtpſychologen immerhin tauglich ſein. Dies habe ich hier gleich vorgebracht, damit man mir nicht ſage, über Kunſtfragen habe einer wie ich nicht mitzureden. Ich beſitze keine künſtleriſchen Anlagen und maaße mir auch in Kunſtſachen kein Werthurtheil an, aber über die hier zu beſprechenden Fragen darf ich urtheilen, und zwar gerade deshalb, weil ich als Laie unbefangen bin.

Als ich ſoweit gekommen war, die Berechtigung der Gall'ſchen Lehre bei den Künſten prüfen zu wollen, und

---

Dieſer eine Zug möge genügen zum Beweiſe, wie wenig pedantiſch der Unterricht auf unſerem Gymnaſium betrieben wurde. Unſere einſichtsvollen Lehrer wußten, daß nicht allen Bäumen *eine* Rinde gewachſen iſt, und was die Natur verſagt hat, durch eiſernen Drill nicht ertrotzt werden kann. Auch das Abiturientenexamen wurde in dieſem Geiſte abgehalten. Was ein Schüler im Ganzen werth war, welchen Grad der Reife ſein Charakter erlangt hatte, wurde ſchärfer in Betracht gezogen als ſeine Leiſtungen in den einzelnen Examensfächern, zumal nnter dem Druck der wenigen Prüfungsſtunden. Mein theurer Schellbach, als die Mathematik an die Reihe kam und ich hülflos auf das weiße Blatt vor mir ſtarrte, trat an mich heran und fragte: „Nu, nu, Heyſe, was haben *Sie* denn zu Stande gebracht?“ Ich zeigte ihm mit ſtummer Reſignation nur die Aufgabe, die ich niedergeſchrieben hatte. „Nu, nu,“ ſagte er, „das werden wir ſchon herauskriegen. *Ich* würde das etwa *ſo* machen.“ Damit nahm er meine Feder und ſchrieb die Rechnung ausführlich hin, nahm auch hernach das Blatt, zu dem ich nichts hinzugefügt hatte, mir wie allen Anderen ernſthaft ab, und die Prüfung war beſtanden.“

mir vorerſt die einſchlagenden Aufſätze Gall's überſetzt hatte, ſtiegen mir verſchiedene Bedenken auf. Insbeſondere über die Eintheilung der Künſte und ihr Verhältniß zu einander mußte ich nachdenken, da Gall's Eintheilung wirklich befremdet. Ich ſuchte mich aus der Kunſtgeſchichte und aus der Aeſthetik zu belehren, glaubte, hier Gall berichtigen, dort ſeine Darſtellung ergänzen zu ſollen. Schließlich entſchloß ich mich, die Gedanken, die mir gekommen waren, im Zuſammenhange niederzuſchreiben, ohne fortwährend auf Gall's Sätze Beziehung zu nehmen. So iſt der erſte Theil der folgenden Abhandlung entſtanden. Im zweiten habe ich die Aufſätze Gall's über die Künſte zuſammengeſtellt und habe dann noch die Bemerkungen, die mir nachträglich angebracht zu ſein ſchienen, hinzugefügt. Das Ganze iſt eine Skizze und ſoll es ſein. Zu einer erſchöpfenden Behandlung des Gegenſtandes würden mehrere Bände nöthig ſein und nur durch ein Zuſammenarbeiten der an der Sache Betheiligten kann der Stoff zuſammengebracht und das noch Fehlende ergänzt werden. Jetzt kommt es darauf an, die leitenden Gedanken auszuſprechen und zu zeigen, worauf ſich die Arbeit zu richten hat. Zeit genug hätte man zur Verwerthung der Gedanken Gall's gehabt, bisher aber hat man eigentlich nur die Schädellehre Gall's beachtet und hat geglaubt, mit deren engherziger und ſchiefer Aburtheilung die ganze Sache abthun zu können. Es gilt alſo, zu zeigen, was man bei Gall findet, wie ſich die Dinge verwerthen laſſen, kurz, einen Weg zu bereiten.

In dem Theile der Literatur, der mir bekannt geworden ist, habe ich wenig anklingende Gedanken gefunden. Es wird immer nur gefragt, wie muß ein Ding beschaffen sein, um ästhetisch zu wirken, während wir fragen, wie muß ein Mensch beschaffen sein, um Kunstleistungen hervorzubringen. Nur G. Hirth, auch „ein Wilder", bewegt sich in der Richtung Gall's (Aufgaben der Kunstphysiologie. 2 Bände. 1891). Aber abgesehen davon, daß Hirth eigentlich nur die Malerei im Sinne hat und der größte Theil seiner Erörterungen der Physiologie des Sehens gewidmet ist, muß man sagen, das Gute bei Hirth gehört Gall und das Gall'sche Gute ist bei Hirth nicht besser, sondern schlechter geworden. Wenn Gall von Grundkräften der Seele spricht, die er als Triebe faßt, und von ihren Gehirnorganen, so spricht Hirth von Grundgedächtnissen und verschiedenen Gedächtnißlocalen im Gehirn. Die Sache ist also die, daß Hirth sich einer fehlerhaften Psychologie anschließt, die gern physiologisch sein möchte und die inneren Vorgänge auffassen möchte wie die materiellen Vorgänge, als von Kräften bewegte Theilchen. Da nach der falschen Psychologie der innere Mensch ein Passivum ist, eine Bildersammlung oder ein Bilderladen, so wird die Activität in die Bilder verlegt, die Vorstellungen streben, bewegen sich, benehmen sich überhaupt wie Schauspieler auf der Bühne. Bei Hirth sind die Gedächtnisse selbständige Personen, sie drängen, kämpfen u. s. w. Als Eigenes hat Hirth die Neigung, neue Namen zu bilden und das Psychologische womöglich mit physikalischen Ausdrücken

zu fassen. Dadurch wird das Lesen recht erschwert und man ist fortwährend zum Uebersetzen genöthigt. Gall's Frage nach den Gehirnorganen drückt Hirth (p. 489) so aus: „Welche von unseren Specialgedächtnissen sind nun in der Merksubstanz bestimmt localisirt und umgrenzt, welche anderen bestehen nur durch Association verschiedener Grundgedächtnisse?" Die „anderen" heißen Merksysteme und stehen den angeborenen als erwerbbare Gedächtnißorganisationen gegenüber. Gall hatte einfach gesagt, daß die wirklichen Charaktereigenschaften und Fähigkeiten des Menschen durch das Zusammenwirken der Grundkräfte und ihre gegenseitige Beeinflussung im positiven oder negativen Sinne entstehen. Weiter bringen einen Hirth's Merksysteme auch nicht. Die Herausarbeitung der Grundkräfte bleibt eine Sache der Ueberlegung und Beobachtung und ist die eigentliche Arbeit. Dabei aber kann ich Hirth nicht folgen, denn, was er an Analysen giebt, hat viel Willkürliches und mit seiner Psychologie kann ich mich eben nicht befreunden. Indessen darf Hirth's Verdienst nicht verkannt werden, es besteht im Einschlagen des rechten Weges und er selbst hätte es vergrößern können, wenn er sich offen Gall angeschlossen hätte.

Daß er mehr erreicht haben würde, wenn er sich an Gall angeschlossen hätte, das gilt auch von Galton, mit dessen Schriften ich mich zum Zwecke dieser Untersuchungen bekannt gemacht habe. In seinem Hauptbuche „Hereditary Genius" versteht Galton unter Genius soviel wie ability. Ein Mann ist in hohem Grade fähig oder

„eminent", wenn er intellectual ability, eagerness to work und power of working vereinigt und dadurch zu ausgezeichneten Leistungen kommt. Es soll gezeigt werden, daß die ability erblich ist, und das geschieht dadurch, daß bei vielen hervorragenden Männern gezeigt wird, sie hatten hervorragende Verwandte. Zwar sieht auch Galton sich genöthigt, seine Leute in Classen einzutheilen und jede Classe besonders zu untersuchen, aber er hat keine rechte Vorstellung von den Grundkräften, den natürlichen Talenten, hält sich daher zum Theil an gesellschaftliche, nicht natürliche Eintheilungen und verfolgt nicht sowohl die Vererbung des Talentes, als die geistige Tüchtigkeit überhaupt. Er stellt z. B. die Classe der Dichter voran und er fragt bei einem Dichter nicht, ob er sein dichterisches Talent ererbt und vererbt hat, sondern ob er überhaupt hervorragende Verwandte gehabt hat. Dazu kommt, daß die Leidenschaft Galton's für die Statistik, die ihn verhältnißmäßig kleine Zahlen statistisch verwerthen läßt und die offenbar durch den angeborenen Zahlensinn des Verfassers zu erklären ist, die ganze Sache erschwert und Manches verdunkelt.

Erst nachdem ich mit meinen Aufzeichnungen ziemlich fertig war, habe ich das Buch Lucien Arréat's: Psychologie du peintre (Paris, F. Alcan. 1892) kennen gelernt. Ich hätte mir manche Arbeit sparen können, hätte ich es früher gekannt, aber ich bin doch froh, daß es nicht der Fall gewesen ist, denn ich sehe nun, daß in Vielem meine Auffassungen durch den französischen Autor bestätigt werden. Zwar ist sein Buch wie das Hirth's eigentlich

nur den Malern gewidmet, aber ich kann doch in mancher Hinsicht auf seine Ausführungen verweisen, weil mir meine Untersuchungen gezeigt haben, daß die verschiedenen Künstler in bestimmten Beziehungen gleichartig sind. Arréat bringt sehr viele Beispiele, besonders aus dem Leben der neueren französischen Künstler. Wer also an meinen Beispielen nicht genug hat, findet dort mehr. In der allgemeinen Auffassung kann ich Arréat auch vielfach beistimmen, obwohl er der Mode-Psychologie seinen Tribut zahlt, von moteurs und visuels spricht u. dgl. mehr. In die Tiefe geht er freilich nicht recht, aber doch ist sein Buch durchaus schätzenswerth. Z. B. macht er sich nicht, wie Manche, der blinden Verherrlichung der Künstler schuldig, zeigt vielmehr sehr gut, wie bei starker Entwickelung einzelner Kunsttriebe in der Regel andere Fähigkeiten, besonders die dem Denker und Gelehrten nöthigen, schwach entwickelt sind.

Lehrreich ist E. v. Hartmann's Aesthetik (Philosophie des Schönen. Berlin 1887). Zwar die mit fremdsprachlichen terminis technicis überladene Schulsprache mach das Lesen oft zu einer Qual, es ist einem, als müßte man Staub schlucken, auch fühlt man sich dadurch, daß überall Hartmann's allein selig machende Lehre zu Grunde gelegt wird, oft zu Widerspruch angeregt, aber das Buch enthält doch viel Wahres und der in ganz besonderer Weise systematische Geist des Verfassers zwingt einen, alle Stuben des Hauses anzusehen. Hartmann's Aesthetik nun enthält auch einen Abschnitt über „die Entstehung des Kunstschönen", d. h. über die Thätigkeit des Künstlers. Als

„Vorstufen" werden Nachahmung, Idealisirung und Combination bezeichnet, d. h. als Thätigkeiten, die der Künstler zwar nicht entbehren kann, die aber noch nicht zu werthvollen Leistungen befähigen. Die Hauptstufe der künstlerischen Thätigkeit ist die „schöpferische Gestaltung". Nach der „productiven Stimmung", d. h. einem inneren Arbeiten, Spannen, Ahnen, kommt es zu der mehr oder weniger überraschenden „Conception", d. h. es tritt dem Künstler sein Werk vor das innere Auge oder Ohr. Nun folgt die „innere Durchführung" und an sie hat sich die „Objectivirung der Ausführung" anzuschließen. Dieses Schema gilt für alle Künste. Damit die künstlerische Thätigkeit so verlaufen könne, sind bestimmte Anlagen nothwendig, nämlich Wahrnehmungsfähigkeit, Gedächtniß, Beobachtungssinn, receptiver Geschmack und Phantasie. Die Hauptsache ist natürlich die Phantasie des Künstlers. Sein Verlangen nach dem Kunstwerke wirkt als Autosuggestion, die das relativ unbewußte Traumbewußtsein leitet, und die Befruchtung des Einbildungsvermögens durch den Willen zum Schönen ergiebt die Conception des Kunstwerkes, die eben deshalb überrascht und willkürlich nicht zu erreichen ist, weil sie des Durchganges durch das relativ unbewußte Traumbewußtsein bedarf. Je bedeutender der Künstler ist, eine um so größere Rolle spielt bei ihm die Inspiration, d. h. außer seiner Phantasiethätigkeit, die im Grunde doch nur eine Verarbeitung des anderweit Aufgenommenen ist, hat er ein Vermögen, das man etwa dem Hellsehen vergleichen mag. Ohne daß er weiß, wie, kommt er zu Conceptionen, die noch

in keines Menſchen Geiſt waren: Die genialen Einfälle ſtammen aus dem für das Individuum abſolut Unbewußten und deshalb ſpricht man mit Recht von Inſpiration.

Im Großen und Ganzen wird gegen dieſe Darſtellung nicht viel einzuwenden ſein, aber es iſt erſichtlich, daß ſie ſich ganz im Abſtracten hält, ſozuſagen in der Luft ſchwebt. Nie und nirgends findet man einen Künſtler an ſich, ſondern immer nur Maler oder Muſiker u. ſ. w. Nirgendwo giebt es eine künſtleriſche Phantaſie an ſich, ſondern eine maleriſche oder muſikaliſche Phantaſie u. ſ. w. Darauf einzugehen, das unterläßt Hartmann gänzlich. Will man nicht annehmen, daß dem Menſchen wirklich nur „künſtleriſche Befähigung“ im Allgemeinen angeboren ſei und daß es von den Umſtänden, der Erziehung u. ſ. w. abhänge, ob dieſe oder jene Kunſt gewählt werde, eine Annahme, die hoffentlich auch Hartmann verwirft, ſo kommt man nicht um die Vorausſetzung beſonderer Kunſtſinne in Gall's Art herum. Nur dadurch, daß ein beſonderer Trieb den Menſchen zu einer beſtimmten Art des Schönen drängt, erhalten die allen Menſchen zukommenden Fähigkeiten eine beſondere Richtung und Stärke. Nur vermöge des Muſikſinnes z. B. giebt es eine muſikaliſche Auffaſſung, ein muſikaliſches Gedächtniß, eine muſikaliſche Phantaſie. Mögen Wahrnehmung, Merkfähigkeit und Einbildungskraft noch ſo ausgezeichnet ſein, ohne den beſonderen Muſikſinn ſind ſie in muſikaliſcher Hinſicht unfähig, und ſo iſt es bei allen Künſten. Vielleicht kann man mit einigem Rechte ſagen, daß der Aeſthetiker nicht verpflichtet

sei, weiter zu gehen, als Hartmann geht. Aber erörtert werden muß die Frage nach den Talenten doch. Weist sie der Aesthetiker ab, so kann man andererseits die Aesthetik für entbehrlich zu der Beantwortung halten. Soviel ist ja sicher, daß die Lehre von den Normen des Schönen und die von den Anlagen des Menschen zum Schönen nicht vermengt werden dürfen, jene giebt Vorschriften, diese sucht nur das Wirkliche zu erkennen. Indessen Unterscheidung und schroffe Abtrennung sind nicht dasselbe. Beide Lehren sind Nachbarn, müssen einander aushelfen und Theilnahme für einander haben. Streng genommen überschreitet Hartmann mit seiner Schilderung der Hervorbringung des Kunstschönen die Grenzen der normativen Wissenschaft, indessen ist es der Aesthetik doch überhaupt nicht möglich, von psychologisch-anthropologischen Erörterungen abzusehen. Je mehr sie sich ihrer enthält, desto mehr kommt sie in die Gefahr der theoretischen Vertrocknung. In der Regel nehmen ja die Aesthetiker auf die künstlerische Produktion keine Rücksicht, reden nur von dem passiven Verhalten des Menschen gegen das Schöne. Dabei nehmen sie stillschweigend an, daß alle annähernd normalen Menschen sich annähernd gleich verhalten. Natürlich bleiben Unterschiede je nach dem Grade der geistigen Entwickelung überhaupt, aber es wird vorausgesetzt, daß diese und das ästhetische Verständniß proportional seien, und schließlich wird eine Art von Normalmensch dem Schönen gegenübergestellt; dieses Fabelwesen mag innerhalb der Aesthetik seinen Zweck erfüllen, aber es besteht die Neigung, den hypothetischen

Normalmenschen für wirklich zu halten und dann Folgerungen zu ziehen, die für die Wirklichkeit nicht passen. Hielte man sich gegenwärtig, daß der „Geist" überhaupt und der Kunstsinn ganz und gar nicht proportional sind, daß es auch gar keinen Kunstsinn schlechtweg giebt, sondern nur Kunstsinne, von denen der Eine diesen, der Andere jenen hat, daß geistig sehr hochstehende Männer fast allem Kunstwesen gegenüber stumpfsinnig sein können und der ausgezeichnetste Kunstsinn sich mit im Uebrigen geringen Fähigkeiten verträgt, daß dieser Musikalische sich nicht um die Bildkünste kümmert und Jener, der die Malerei leidenschaftlich liebt, in der Musik nur ein unangenehmes Geräusch sieht, so würde man nicht in manche Uebertreibungen gerathen, bescheidener von der Kunst reden, nicht in der Kunst oder gar in einer bestimmten Kunst das Heil des Volkes erblicken. Der Naturforscher wieder kann sagen, ich kümmere mich nicht darum, was die Kunst im tiefsten Grunde eigentlich sei und wie Kunst beschaffen sein muß, ich frage nur, wie der Mensch dazu komme, das zu treiben, was herkömmlicherweise Kunst genannt wird. Jedoch, wenn er sich mit den Kunsttrieben beschäftigt, wird er finden, daß Berührungen mit der Aesthetik unvermeidlich sind. Er muß sich derselben Begriffe bedienen, mit denen der Aesthetiker arbeitet, und er findet Grenzgebiete, die von beiden Seiten aus bearbeitet werden können.

Auf jeden Fall müssen wir einen Schritt über das Reich der Aesthetik hinaus dadurch machen, daß wir uns nicht auf die schönen Künste beschränken, sondern auch

die nützlichen Künste, genauer das mechanische Talent mit in unsere Betrachtung fassen. Es sei noch einmal auf Hartmann's Beschreibung des Kunstschaffens hingewiesen. Sie paßt vollständig auf jeden Erfinder und es ist auch begreiflich, daß, mag das Ziel das Schöne oder das Nützliche sein, der Vorgang des Schaffens immer in derselben Weise verlaufen muß. Das Wesentliche ist hier wie dort ein concreter Wille, der die Aufmerksamkeit nach bestimmter Richtung spannt, die Phantasie befruchtet und schließlich den Einfall (die Conception) aus dem Unbewußten herauszwingt, der die Kraft giebt, den Einfall bewußt auszuarbeiten und zu verwirklichen. Tiefsinnig machten die Griechen den Dädalos zum Erfinder sowohl der nützlichen wie der schönen Künste.

I. Theil.

Unſer Begriff von Kunſt iſt ziemlich neu. Urſprünglich bedeuteten Kunnen und Wiſſen daſſelbe; was wir jetzt Wiſſenſchaft nennen, das hieß dann Kunſt. Im 17. Jahrhundert etwa trennte man Kunſt und Wiſſenſchaft und weiterhin nannte man nach Goethe's Ausdrucke das abgezogene Wiſſen Wiſſenſchaft, Kunſt aber die zur That verwendete oder praktiſche Wiſſenſchaft. Während man ſchon früher im Zuſammenhange die Fertigkeit oder Geſchicklichkeit als Kunſt bezeichnet hatte, wurde ſpäter der Begriff darauf beſchränkt. Sehr gut drückt das Kant aus, das Volk ſage vom Ei des Columbus: das iſt keine Kunſt, nur Wiſſenſchaft, d. h. wer es weiß, der kann es. Je mühſamer das Können erworben war und je vornehmer das Gebiet zu ſein ſchien, um ſo mehr glaubte man mit der Zeit die Bezeichnung Kunſt berechtigt. Anfangs waren auch die Handwerke Kunſt, dann behielten nur die vornehmeren Gewerbe (Buchdruck u. a.) den Namen. Man ſtellte den freien Künſten die Lohnkünſte oder ſtrengen Künſte gegenüber. Die ſchönen Künſte waren in jenen inbegriffen. Wenn auch im 18. Jahrhundert der heutige Begriff von Kunſt mehr

und mehr zum Vorscheine kam, so war doch noch lange die Bezeichnung schön zur Klarheit unentbehrlich und wurde fast durchweg die Mehrzahl angewendet. Die neueste Erwerbung ist die Zusammenfassung der schönen Künste unter dem Singular: die Kunst.[1])

Begreiflicherweise reicht der alte Gebrauch in den neuen hinein. Besonders in Namen und Redewendungen erhält sich das Alte. Daher schwankt auch der heutige Sprachgebrauch noch und oft ergiebt erst der Zusammenhang den Sinn des Wortes. Jedoch ist der Sprachgebrauch insofern fest, als die Erinnerung an die Kunst als Wissen ganz erloschen ist. Wenn wir jetzt von einem Magister der freien Künste hören, so findet sich nur der historisch Gebildete zurecht. Dagegen ist der in der späteren Zeit festgewordene Begriff der Kunst als eines Könnens im Gegensatze zum bloßen Kennen noch durchaus lebendig und es wäre sehr schade, wenn er verloren ginge. Im Allgemeinen sprechen wir von Kunst bei einem Können, das nicht jeder hat. Je nach dem Zusammenhange sind die Anforderungen höher oder niedriger. Wir setzen wohl der Kunst das Handwerk entgegen, aber gegenüber dem einfachen Arbeiter erscheint der geschulte Handwerker als ein Künstler. Je schwieriger ein Verfahren zu sein scheint, um so eher erscheint es als Kunst. Daher erscheinen besonders neue Verfahren die noch unbekannt sind, als Kunst. Schreiben ist bei Analphabeten eine Kunst. Auch wird der, der in

[1]) Genaueres in dem deutschen Wörterbuche der Gebrüder Grimm (5. Theil, S. 2666 ff.).

einem Fache Ungewöhnliches leistet, gern Künstler genannt, der Rechenkünstler, der Schreibkünstler, der Schießkünstler. Wird ein Verfahren systematisch in einem höheren Sinne ausgebildet, oder kunstmäßig betrieben, so wird es zur Kunst, Reitkunst, Kriegskunst, Kochkunst. Je schwieriger ein Verfahren ist, um so mehr Mühe verlangt es, so wird künstlich soviel wie mühsam. Andererseits tritt die Kunst in Gegensatz zu der Natur und das Künstliche ist das von Menschenhand Gemachte gegenüber dem Gewordenen, das Kunstprodukt, oder Artefact. Immer aber, mag von Kunst in einem engeren oder weiteren, niederen oder höheren Sinne geredet werden, wird nur ein Können, nicht ein Wissen Kunst genannt. Der Könner muß auch Kenner sein, fast jede Kunst setzt Wissen voraus, aber Wissen allein giebt kein Können: Der Teufel hat sie's zwar gelehrt, allein der Teufel kann's nicht machen. Eine angeborene oder erworbene Fertigkeit, Geschicklichkeit, die durch Uebung gesteigert oder erlangt ist, muß dem Können zu Grunde liegen. Sofern die Kunst lehrbar und erlernbar ist, spricht man auch von Technik, als der Gesammtheit der Kunstgriffe. In allen Künsten unterscheidet man zwei Stufen, je nachdem es sich um Erfindung oder um Anwendung des Erfundenen handelt. Der schaffende Künstler tritt dem nur ausübenden gegenüber. Bald ist die Unterscheidung leicht wie in der Musik, der Maschinenkunst, bald schwer wie bei der Malerei, der Dichtkunst, der Schauspielkunst, doch ist sie immer möglich. In dem Grade, wie die Technik schwer oder leicht ist, ändert

sich der Werth der ausübenden Kunst, so daß die Ausübung bald den Namen Kunst nicht mehr recht verdient, bald als im höchsten Grade künstlerisch bezeichnet wird. Einen Unterschied macht es freilich, ob die Ausübung gewisse angeborene Eigenschaften voraussetzt oder nicht.

Die Künste im weiteren Sinne theilt man gewöhnlich nach dem Zwecke in nützliche und schöne. Ist das Endziel oder der Hauptzweck der Nutzen, so kann immerhin die Schönheit nebenherlaufen, da nützliche Dinge theils absichtlich gefällig gemacht oder geschmückt werden, theils unwillkürlich Gefallen erregen, sobald sie in hohem Grade zweckmäßig sind, eine Idee klar aussprechen. Andererseits nimmt die Nutzbarkeit den Erzeugnissen der schönen Künste nicht ihren Charakter, sobald der Künstler das unmittelbare Gefallen bezweckt hat, denn der Schild des Achilles ist nur nebenher Schild, das in einer Kirche aufgehängte Gemälde Raphaels dient den kirchlichen Zwecken nur nebenher.

Doch müßte man neben den beiden Hauptgruppen noch eine dritte bilden, die man Spielkünste nennen könnte. Man spricht z. B. von einer Kunst des Schachspieles, sie ist zwar brotlos, aber nicht schön. Auch bei der Tanzkunst ist ursprünglich nicht das Gefallen, sondern das eigene Vergnügen Zweck. Das Gleiche gilt von einem Theile der sogenannten ritterlichen Künste. Freilich ist eine Abgrenzung gegen die schönen Künste nicht wohl möglich, da diese vielleicht alle ursprünglich Spielkünste gewesen sind, worauf später zurückzukommen ist.

Die Hauptgruppe der nützlichen Künste besteht in

denen, die Werkzeuge schaffen. Im weitesten Sinne kann man auch die Hüllen und Bauten zu den Werkzeugen rechnen, andernfalls hat man Werkzeug- oder Maschinenkunst und Baukunst zu unterscheiden. Letztere setzt erstere, abgesehen von ganz einfachen Zuständen, voraus. Weitere Eintheilungen findet man in den Lehrbüchern der Technik, es lohnt sich nicht, hier darauf einzugehen.

Ebensowenig ist es angebracht, die herkömmliche Eintheilung der schönen Künste zu besprechen. Auch hier ist der Gegenstand Grund der Eintheilung. Deshalb ist auch keine Grenze gesteckt, die Theilung der Arbeit vervielfältigt die Künste und werden Methoden erfunden, so mögen neue Künste entstehen. Ich gehe auf die gebräuchlichen Eintheilungen der schönen Künste, die „aus dem Wesen der Kunst abgeleitet" oder sonstwie philosophisch vermittelt sind, deshalb nicht ein, weil Jeder eine andere Eintheilung hat und m. E. ein Eintheilungsgrund nicht zu finden ist. Geht man die Eintheilungen der Aesthetiker durch, so erschrickt man über den Unsinn, der im Laufe der Zeit sich angehäuft hat. Auch Kant's und Schopenhauer's Eintheilungen sind geradezu fehlerhaft, von Schelling, Hegel, Herbart ganz zu schweigen. M. Schasler, der sich besonders eingehend mit der Sache befaßt hat, schließt sich an Aristoteles an und bestimmt mit ihm die Künste als idealisirte Wiedergabe der Natur, wobei die Idealisirung als Beseitigung der Unvollkommenheiten und Zufälligkeiten der natürlichen Dinge zu denken ist. Er ändert die Eintheilung des Aristoteles insofern ab, als er die Baukunst aufnimmt und an Stelle der Tanzkunst

die Mimik setzt. So erhält er: Architectur, Plastik, Malerei, Musik, Mimik, Poesie. Es ist ersichtlich, daß die Definition im Grunde nur auf die nachbildenden Künste paßt. Am verkehrtesten ist es, die Musik auf das Prokrustesbett zu schnallen als „Versinnbildlichung der subjectiven Gefühle". Jeder Musiker wird sagen, daß die Musik zwar Gefühle anrege, aber nicht nachahme, daß Musik eben Musik sei und weiter nichts. Ueberhaupt zeigt das Buch Schasler's, zu welchem Phrasengewebe ein geistreicher Mann gelangen kann, wenn er von „der Idee" ausgeht. Daneben ist natürlich anzuerkennen, daß bei Schasler wie bei anderen Idee-Aesthetikern im Einzelnen gute Bemerkungen zu finden sind.

E. v. Hartmann, der (Die deutsche Aesthetik seit Kant. Berlin 1886) die älteren Darstellungen der Aesthetik mit scharfer und wohl meist zutreffender Kritik besprochen hat, unterscheidet die unfreien schönen Künste von den freien. Die Hauptformen jener sind die Tektonik, die Gartenkunst, die Kosmetik, die Bewegungspiele und Tänze, die Redekünste. Die Hauptformen dieser sind die bildenden Künste, die Tonkünste, die mimischen Künste einerseits, die Poesie andererseits. Wenn auch Hartmann von ganz anderen Eintheilungsgründen ausgeht als ich, so entspricht doch von allen mir bekannten Eintheilungen die seinige am meisten der, zu der mich die Betrachtung der natürlichen Anlagen führt, ein Zusammentreffen, das immerhin erfreulich ist.

Man kann aber auch vom Subject ausgehen. Jede unserer Künste ist menschliche Thätigkeit

und die Erfahrung ergiebt, daß verschiedenen Thätigkeiten verschiedene Fähigkeiten entsprechen. Fähigkeit, Anlage, Talent, diese Worte braucht die Sprache in verschiedenem Sinne. Einmal ist es üblich, jeder Thätigkeit ein Talent entsprechen zu lassen, z. B. zu sagen, es habe einer Talent zum Photographiren, indessen liegt hier nur eine sprachliche Wendung vor, indem bald die objective, bald die subjective Seite derselben Sache ins Auge gefaßt wird. Andererseits meinen wir, der Mensch habe von vornherein gewisse Grundkräfte, vermöge deren er zu gewissen Thätigkeiten geeignet sei und zu anderen nicht. Wir zählen gewöhnlich fünf Sinne und was nicht durch eine dieser fünf Thüren eingeht, kann nicht in den Menschen hinein. Muskeln, Gelenke u. s. w. sind in bestimmter Weise angeordnet, sodaß diese Bewegungen möglich sind und jene nicht. So könnten auch im Inneren, d. h. im Gehirn, ursprüngliche Einrichtungen vorhanden sein, von denen die Art der Thätigkeit, besonders der Kunstthätigkeit, abhängt. Das wären die *natürlichen Talente* und sie können natürlich nicht der Zahl der unterscheidbaren Thätigkeiten entsprechen, sondern ihre Zahl muß beschränkt sein und verschiedene Thätigkeiten können auf Ein Talent zurückgeführt werden. Diese Annahme ist freilich eine Hypothese, denn wir können nicht in das Innere des Menschen hineinsehen, können seine Beschaffenheit nur aus der der Beobachtung zugänglichen Thätigkeit erschließen. Es fragt sich also, mit welchen Gründen die Hypothese vertheidigt werden kann. Da wäre die Verschiedenheit der Menschen, der eine kann

etwas, der andere kann es nicht, und wenn zwei daſſelbe können, ſo kann es der eine gut, der andere ſchlecht. Der Gegner wird ſagen, die Verſchiedenheit hänge von der Erziehung und den Lebensumſtänden überhaupt ab. In aller Schroffheit wird man dieſe Meinung ſelten ausgeſprochen hören, indeſſen Helvetius hat wirklich geſagt, im Grunde ſeien alle Menſchen gleich und es komme nur darauf an, unter welchen Umſtänden der Menſch lebe. Es iſt merkwürdig genug, daß ein denkender Menſch ſolchen Unſinn vorgebracht hat, da doch die einfachſte Beobachtung zeigt, daß unter annähernd gleichen Umſtänden das Ergebniß ganz verſchieden iſt, daß die beſondere Begabung ſich von der früheſten Kindheit an kundgiebt, und zwar um ſo mehr, je ſtärker ſie iſt. Die Thatſache der angeborenen Verſchiedenheit wird jetzt wohl Niemand leugnen, man wird die Verſchiedenheit nicht, wie Helvetius und ſeine Geſinnungsgenoſſen es thaten, auf die individuellen Erwerbungen, ſondern auf die der Vorfahren zurückführen. Der Eine wird ſagen, die Vorfahren dieſes Menſchen haben ſich beſtimmten Thätigkeiten gewidmet, die erlangte Geſchicklichkeit haben ſie vererbt und der Nachkomme bringt die Anlage zu dieſer Geſchicklichkeit mit auf die Welt. Der Andere wird ſagen, die beobachteten angeborenen Verſchiedenheiten erklären ſich daraus, daß urſprünglich geringe Verſchiedenheiten durch die Paarung mit gleichartigen Genoſſen in den Geſchlechterfolgen geſteigert worden ſind. Es ſcheint, daß dieſe Erörterungen zu keiner Entſcheidung führen können, denn mögen die Menſchen geworden ſein, wie ſie wollen, hier

wird gefragt, wie ſie ſind. Und mögen ihre Verſchiedenheiten auf frühere Erwerbungen zurückgeführt werden oder nicht, die Erwerbung iſt immer nur gedacht, die angeborene Verſchiedenheit iſt wirklich. Indeſſen möchte man meinen, daß unter der darwiniſtiſchen Vorausſetzung die Annahme einer beſtimmten Anzahl von Talenten unzuläſſig ſei, daß es durch die Miſchung im Erbgange nur zu individuellen Miſchungen kommen könne, daß demnach jeder Menſch als eigenartige Zuſammenſetzung für ſich zu betrachten ſei. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß jeder geiſtigen Verſchiedenheit Verſchiedenheiten im Gehirn entſprechen müſſen, aber während zu der Annahme beſtimmter allgemein menſchlicher Talente die Annahme umſchriebener Gehirnorgane am beſten zu paſſen ſcheint, dürfte der unbegrenzten Variabilität durch Vererbung eher eine an die einzelnen Zellen und Faſern geknüpfte, ſozuſagen hiſtologiſche Verſchiedenheit der Gehirne entſprechen. Die Erfahrung allein kann entſcheiden. Nun zeigt ſchon eine oberflächliche Betrachtung, daß einerſeits einzelne beſtimmte Anlagen zu allen Zeiten und überall in gleicher Weiſe wiederkehren, daß andererſeits jeder Menſch eine noch nie dageweſene Verknüpfung von menſchlichen Fähigkeiten iſt, daß alſo beide Auffaſſungen in gewiſſem Sinne Recht haben. Die Schwierigkeit iſt ſomit, zu erfahren, wieweit die eine oder die andere Recht hat, und die Hauptfrage wäre die, wie kann man das erfahren?

Was kann die pſychologiſche Betrachtung dabei leiſten? Vielleicht weniger, als man denken ſollte. Es iſt erſichtlich, daß das Eigenthümliche des Seeliſchen in der Centrirung

liegt, wenn man so sagen darf, d. h. darin, daß alles Thun auf das Ich bezogen wird, daß alle seelischen Vorgänge als Radien, die von dem Centrum, dem Ich ausgehen, erscheinen. Wir kommen uns als durchaus einheitlich vor und sind daher von vornherein abgeneigt, an eine Zusammensetzung unserer Seele zu glauben. Unsere natürliche Voreingenommenheit streitet daher gegen die Annahme von Talenten, die in gewissem Sinne selbständig wären und aus deren Zusammenwirken erst die Seele entstände. Indessen lehrt schon die anatomische Betrachtung, daß der Ich-Seele in der äußeren Erscheinung, d. h. materiell, thatsächlich eine Mannigfaltigkeit mehr oder weniger selbständiger Theile entspricht. So gut, wie wir mit zwei Hemisphären einheitlich empfinden, so gut kann auch eine seelische Mannigfaltigkeit von Trieben und Fähigkeiten durch die Centrirung der innerlichen Erscheinung verschmolzen werden. In den Kämpfen um die Gall'sche Lehre hat die Einheitlichkeit der Seele eine große Rolle gespielt und das populäre Vorurtheil war gegen Gall. Indessen kann es doch Niemand einfallen, die Einheitlichkeit der Seele zu bestreiten, sie ist ja eine Thatsache. Der Fehler war, daß Einheitlichkeit mit Einfachheit verwechselt wurde und die durch die Einheit des Ich beherrschte und zusammengefaßte Mannigfaltigkeit verkannt wurde. Wie trügerisch die rein psychologische Betrachtung, d. h. das Nachinnenschauen, ist, zeigt eben die Geschichte der Psychologie; die ungeheuerliche Thatsache, daß Psychologen die Seelenvermögen geleugnet, das seelische Leben für ein Spiel der Vorstellungen

gehalten haben. Stellt man sich auf den anthropologischen Standpunkt, d. h. vergleicht man die erschlossenen Seelenzustände verschiedener Menschen, so kann man nicht umhin, das Zusammenwirken verschiedener Fähigkeiten, Vermögen, Triebe zu erkennen. Daß es verschiedene Seelenvermögen giebt, bei denen die Analyse Halt macht, das kann verständigerweise gar nicht bezweifelt werden, die Frage kann nur sein, wie weit die Analyse reicht. Bei einer Kunst also wäre zu fragen, welche nicht weiter zerlegbaren Fähigkeiten sind bei ihr nöthig? Sind die Elemente sozusagen einer Kunstübung gefunden, so kann ihr Zusammentreffen zufällig sein, sei es, daß sie durch den Gang der Vererbung zusammengetroffen sind, oder, daß der Zufall des persönlichen Lebens sie zusammengewürfelt hat, es kann aber auch ihre Verbindung organisch sein, d. h. sie können Zweige aus einer tiefer liegenden, der Psychologie nicht zugänglichen Wurzel sein. Was macht z. B. den Maler aus? Er muß das Gesehene scharf auffassen und sich gut merken. Das thut Lederstrumpf auch, malt aber nicht. Es muß die „malerische" Auffassung dazu kommen, aber diese (mag sie so oder so verstanden werden) würde immer erst Kunstsinn, nicht Kunstthätigkeit geben. Es treibt den Maler, das malerisch Gesehene nachzuahmen. Was treibt? Ja, der Nachahmungstrieb. Man könnte das etwa so verstehen, daß den Menschen überhaupt ein Nachahmungstrieb eigen sei, wie man es von den Affen sagt, und daß dieser erregt werde, wenn bestimmte Gattungen von Vorstellungen eine große Vollkommenheit erlangt haben. Abgesehen

davon, daß dieſer Nachahmungstrieb, von dem man beim Maler, abgeſehen vom Malen, gar nichts merkt, eine recht fragwürdige Figur iſt, fragt man wieder, warum erreichen beim Maler die maleriſchen Vorſtellungen große Vollkommenheit? Es muß doch etwas dazu treiben, da, wie oben bemerkt, die Vollkommenheit des Sehens und Erinnerns es nicht thut. Auf den Geſchmack kommt es an. Was ſoll das Wort? Iſt der Geſchmack angeboren, ſo iſt er auch ein Unbegreifliches, iſt er ein Ergebniß langer Uebung, warum zeigt er ſich oft ſchon in früher Jugend, warum hat von zweien, die ungefähr die gleichen Erfahrungen gemacht haben, der eine guten Geſchmack, der andere nicht? Zweifellos hat der Maler an ſeinen inneren Bildern große Freude, aber hat er die Freude, weil die Vorſtellungen vollkommener ſind als die anderer Leute, oder ſind die Vorſtellungen vollkommener, weil er mit heißem Verlangen, mit „ſuchender Seele“ in die Welt hinein ſieht? Im erſten Falle bliebe die Urſache der Vollkommenheit noch zu ſuchen, im anderen ſtoßen wir auf einen neuen Trieb oder Sinn. Man ſpricht wohl von einem Schönheitſinne, vermöge deſſen die objective Schönheit von dem an ihm Reichen innig erkannt, von dem an ihm Armen nur ſtumpf empfunden wird. Ja, aber der Maler erkennt nur die maleriſche Schönheit, iſt vielleicht für die ſchönſte Muſik ganz unempfänglich. Alſo giebt es keinen abſtracten Schönheitſinn. Aber der Sinn für das ſichtbare Schöne mag wohl das Weſentliche ſein. Weil der Maler ihn mitbringt, ſieht er genau, merkt er gut, vermag ſein Auge das Schöne „aus der

Natur herauszureißen", entsteht in ihm das Verlangen, das gesehene Schöne durch die Hand festzuhalten und das starke Verlangen läßt seine Hand fleißig sein, Geschicklichkeit erwerben. Mit anderen Worten, der Kern der Kunst ist die Lust an einer besonderen Art der Erscheinungen oder ein auf besondere Erscheinungen gerichteter Wille. Der Maler ist also Maler, weil er den Malwillen hat; das Verlangen nach dem sichtbaren Schönen giebt seinem Auffassen wie seinem Handeln Richtung und Stärke. In diesem Falle kann man, wenn das etwas sprunghafte Verfahren zum richtigen Ziele geführt hat, nicht sagen, daß das Talent aus verschiedenen Fähigkeiten zusammenwüchse. Nicht zufällig treffen sich scharfe Auffassung, gutes Gedächtniß, Geschmack und Geschicklichkeit, vielmehr werden die verschiedenen Fähigkeiten, die bei der Kunstübung in Betracht kommen, erst von dem Talente sozusagen dirigirt und gesteigert. Dieses selbst aber erscheint als Ausfluß einer besonderen Willensart, d. h. eines eigenartigen Seelenvermögens, auf das wir nur hinweisen, das wir nicht weiter „erklären" können. So wird es wohl auch in anderen Fällen sein. Nehmen wir den Musiker. Eine gute Musik gefällt Allen, aber nur die Musikalischen werden tiefer bewegt, in ihnen klingen die Töne nach und in einigen klingt es innerlich weiter, bis neue musikalische Gebilde in ihnen entstehen. Man kann da Unterscheidungen machen, man kann vom musikalischen Gehör reden, das die Höhe jedes Tones bestimmt, die Abstände, wie Terz und Quinte, erfaßt u. s. w., von einem musikalischen Gedächtnisse im engeren Sinne, von der Fähigkeit, Tonerinnerungen absichtlich hervorzu-

rufen, wie es beim Lesen einer Partitur geschieht, vom musikalischen Geschmacke und von Anderem mehr. Eine wichtige Rolle spielt, hier und bei anderen, Künsten das, was man Phantasie nennt. Das Gedächtniß giebt frühere Erlebnisse wieder, meist mit Verlust von Bestimmungen, aber um so getreuer, je besser es ist. Die Phantasie schafft neue Gebilde und das stellt man sich gewöhnlich so vor, daß sie die Erinnerungen sozusagen zusammenkocht, bis sie sich auflösen und aus der Lösung ein Neues herauskrystallisirt. Doch wird man sich hüten müssen, von einer Phantasie im Allgemeinen zu reden. In Wirklichkeit hat Niemand Phantasie schlechtweg, sondern er hat die Phantasie seiner Talente, denn in dem Grade, wie ein Talent entwickelt ist, ist auch die dazugehörige Phantasie entwickelt und der phantasiereichste Maler kann musikalisch ganz phantasielos sein. Je nach dem Gebiete ist die Leistung der Phantasie verschieden. Die Wörter Phantasie und Einbildungskraft beziehen sich zunächst auf die sichtbare Welt und hier dürfte das Bild vom Verschmelzen der Erinnerungen auch zutreffend sein. Wir können uns zwar ein Zauberthier ausdenken, einen Kentauren und Aehnliches, aber auch die lebendigsten Zauberthiere, wie wir sie etwa bei Böcklin sehen, sind doch nur aus wirklichen Thieren zusammengeschmolzen, neue Thiere erfinden wir nicht und gäbe es keine Vögel, wir würden nie auf sie gekommen sein. Bei der musikalischen Einbildungskraft ist es anders, denn sie schafft nicht nach Vorbildern, hier entsteht wirklich auf räthselhafte Weise etwas ganz Neues. Freilich kann ein von Geburt an

Tauber nicht componiren, aber es ist auch nicht die Rede vom Erfinden von Tönen, sondern von Tonverknüpfungen und Folgen. Man kann auf die Chemie hinweisen und kann sagen, wie Zinnober Schwefelquecksilber ist, so kann eine musikalische Bildung eine Verbindung früherer Erinnerungen und doch etwas für uns ganz Neues sein. Denkbar wäre das ja, aber dann bliebe immer der Unterschied, daß der Musiksinn Verbindungen schafft, die Phantasie des Gesichtes nur Mischungen. Wie kommt es nun, daß ein Musiker feiner hört, besser merkt als ein Anderer und schließlich neue Tongebilde hervorbringt? Doch nicht dadurch, daß sich in ihm ein musikalisches Gehör, ein musikalisches Gedächtniß, eine musikalische Phantasie zusammenfinden, deren jedes etwa einem anderen Vorfahren zu danken wäre, sondern dadurch, daß er Eins in höherem Grade hat als die Anderen, nämlich den Musikwillen, und daß diese Willensrichtung erst dem Gehöre, dem Gedächtnisse und der Phantasie die Kraft verleiht, Besonderes zu leisten. Sehen können wir freilich den Musikwillen so wenig wie einen anderen Willen, denn er sitzt in der Tiefe und im Dunkeln, und eigentlich beweisen läßt sich bei diesen Dingen überhaupt nichts. Der beste Beweis wird der sein, daß die hier vertretene Annahme am besten mit den später zu erwähnenden Thatsachen der Beobachtung übereinstimmt. Begreiflich werden die verschiedenen Gestaltungen des Musiktalentes, wenn man bedenkt, daß der Musikwille bei den verschiedenen Menschen mit im Uebrigen verschiedenen Fähigkeiten zusammentrifft. Wie wenig es gelingt, durch psycho-

logiſche Zergliederung das Weſen des Muſikſinnes zu begreifen, zeigt gut die Schrift Billroth's („Wer iſt muſikaliſch?" Nachgelaſſene Schrift von Theod. Billroth, herausgegeben von Ed. Hanslick. Berlin. Gebr. Paetel. 1896. 2. Aufl.). Rhythmus, Melodie, Harmonie gehören zur Muſik, ſie muß der Muſikaliſche erfaſſen, aber wie hängen die einzelnen Momente zuſammen? Das rhythmiſche Gefühl iſt in gewiſſem Grade unabhängig vom muſikaliſchen Gehör, das muſikaliſche Gehör iſt etwas Anderes auf die Auffaſſung der Tonabſtände u. ſ. f. Wir ſehen die Zweige, die Wurzel aber liegt im Unbewußten.

Schwieriger als bei der Malerei, bez. den nachbildenden Künſten und bei der Muſik ſcheinen die Dinge für die pſychologiſche Betrachtung bei anderen Künſten zu liegen. Bei der Maſchinenkunſt z. B. ſcheinen die Abtheilungen des großen Gebietes ſo verſchiedenartig zu ſein, daß man ſich ſchwer vorſtellen kann, es treibe zu ihnen derſelbe Kunſttrieb. Indeſſen braucht man nur daran zu denken, daß alle denkbaren Maſchinen nur Verbindungen der drei (oder ſieben) einfachen Maſchinen darſtellen, nämlich des Hebels (Rolle, Rad, Welle), der ſchiefen Ebene (Schraube, Keil) und des Seiles, um die Sache begreiflicher zu finden. Da die einfachen Maſchinen, die gewaltigſten Leiſtungen der Kunſt, längſt erfunden ſind, ſo beſteht die Kunſt darin, neue zweckmäßige Verknüpfungen zu erfinden, und ihr Mittel kann als mechaniſche Phantaſie bezeichnet werden. Nur liegen jetzt die Dinge ſo, daß zu einer erfolgreichen Bethätigung ſehr beträchtliche Kenntniſſe gehören, die natürlich erworben werden müſſen

und deren Schwierigkeit zur Arbeittheilung nöthigt. Zweifel kann man hegen über das Verhältniß zwischen mechanischer Kunst und Mathematik. Archimedes hat gesagt, die Mechanik sei nur ein Spiel der Mathematik. Indessen scheint doch soviel sicher zu sein, daß das mathematische Talent allein nicht zu mechanischen Erfindungen befähigt. Es muß, heißt es bei Lübsen, „noch ein ganz besonderes Genie hinzukommen". Maschinen hat es gegeben, als von Mechanik und Mathematik noch gar nicht die Rede war, und man kann wohl fragen, ob nicht in einfachen Verhältnissen der Künstler mit mechanischem Talente auch ohne mathematisches Talent ausgekommen sei. Jetzt freilich wird einer ohne Mathematik und theoretische Mechanik nicht weit kommen, indessen giebt es doch auch jetzt noch Natur-Genies, die nur von ihrem Triebe geleitet Beträchtliches leisten, wenn sie auch gelegentlich auf Abwege gerathen. „Die Phantasie," sagt wieder Lübsen, „muß eigentlich Alles schaffen, die strenge Wissenschaft sie aber im Zaum halten und regeln, damit sie nicht gegen mechanische Gesetze verstößt und Luftschlösser baut." Man wird auch annehmen können, daß hervorragende Leistungen in der theoretischen Mechanik nur denen möglich seien, die mit dem mathematischen das mechanische Talent vereinigen, worauf später zurückzukommen ist. Wie diese Verbindung zur theoretischen Mechanik treibt, so wird der Wille zur Maschinenkunst auch mit anderen Trieben Verbindungen eingehen und dann zur Baukunst, zur Kunst der Musikinstrumente führen, auch wird er, gefördert durch besondere Kenntnisse, Erfindungen auf den einzelnen Ge-

bieten der Physik veranlassen, den Vertretern der verschiedenen Fächer eine technische Färbung geben, wenn man so sagen darf. Auch hier bleibt also nichts übrig, als einen ursprünglichen Trieb vorauszusetzen, vermöge dessen erst Gedächtniß und Phantasie in einer bestimmten Richtung gestärkt und befruchtet werden.

Es mögen hier gleich der Baukunst noch einige Worte gewidmet werden. Es liegt m. E. kein Grund vor, einen besonderen Bautrieb vorauszusetzen. Vielmehr wird da, wo es sich um die Baukunst als nützliche Kunst handelt, der Wille zur Mechanik ausreichen, denn es handelt sich dabei nur um Probleme der Mechanik. Die Baukunst aber als schöne Kunst oder die Architectur dürfte die Verbindung von mechanischem Triebe und malerischem Triebe (in Lessing's Sinne) voraussetzen.

Das Ergebniß dieser Betrachtung ist, daß die psychologische Prüfung zu der Annahme führt, es seien die der gewöhnlichen Psychologie geläufigen Geistesthätigkeiten, wie Aufmerksamkeit, Gedächtniß, Phantasie, unfähig, die Entstehung der Künste verständlich zu machen. Wir sind, wie die angeführten Beispiele zeigen, da, wo es sich um zweifellos selbständige Künste handelt, genöthigt, besondere Triebe oder Willen vorauszusetzen, die von einander unabhängig sind und als primäre Seelenvermögen oder Grundkräfte angesehen werden können. Man kann die menschlichen Kunsttriebe mit vollem Rechte auch als Instincte bezeichnen. Wie sie im Laufe der Zeiten entstanden sein mögen, darüber kann die psychologische Betrachtung natürlich nichts sagen. Auch darüber

dürfte ſie keinen Aufſchluß geben, ob ſie etwa eine Reihe oder ein Syſtem bilden. Ihre Aufgabe iſt erledigt, wenn ſie uns an die Stelle, ſozuſagen an das Thor in der Seele geführt hat, von wo eine eigenartige Kraft ausgeht. Wir ſehen das Wirken der Kraft, hinter der Thüre aber iſt es dunkel.

Der Gedanke liegt nahe, die Künſtler ſelbſt möchten etwas Näheres ſagen können, und man wird ſich an dieſe Männer um ſo lieber wenden, je unbefriedigender das iſt, was uns die von der Kunſt Wiſſenden, aber ſie nicht Könnenden, die ſogen. Kunſtgelehrten und die Philoſophen zu ſagen pflegen. Freilich wird man ſich von vornherein daran erinnern müſſen, daß es Alles-Könner nicht giebt, daß hervorragende Künſtler nur in Einer Kunſt groß zu ſein pflegen. Man wird daher von ihnen Angaben über die Kunſt ſchlechtweg oder das Syſtem der Künſte nicht zu erwarten haben. Während die Gelehrten bei „der" Kunſt an die Geſammtheit der ſchönen Künſte zu denken gewöhnt ſind, meint der Künſtler, wenn er von „der" Kunſt ſpricht, ſeine Kunſt, denn dieſe iſt für ihn die Kunſt ſchlechtweg. Uebrigens pflegt es auch bei den Kunſtgelehrten, die wirklich mit der von ihnen beſprochenen Kunſt vertraut ſind, nicht nur philoſophiren, ähnlich zu gehen; je nachdem ſie von der Muſik oder von den bildenden Künſten handeln, paßt das, was ſie von der Kunſt im Allgemeinen ſagen, auf die Muſik oder auf die Malerei, recht oft nicht auf beide zugleich. Aber auch unter der Vorausſetzung, daß jeder Künſtler nur über ſeine Kunſt berichten könne, dürfte nach der Natur

der Dinge auch der Künſtler nicht im Stande ſein, das Unausſprechliche auszuſprechen, den Quell, der ihm im Buſen ſpringt, zu ſeinem Urſprunge zu verfolgen. Ja, wenn man in den Schriften und Bekenntniſſen der Künſtler lieſt, dann ſcheint die Hauptlehre, die man gewinnt, gerade die zu ſein, daß je klarer der Künſtler iſt, er um ſo mehr die Räthſelhaftigkeit ſeines Talentes erkennt. Er fühlt ſich getrieben, er weiß, daß er muß, daß die Befehle, denen er gehorcht, aus dem ihm Unbewußten kommen. Es fällt ihm etwas ein, wenn die Stunde gekommen iſt, es faßt ihn ein neuer Gedanke, es wird ihm etwas offenbart, er ſieht in dem, was ihm gelingt, ein Geſchenk, und er weiß nicht recht, wie er dazu gekommen iſt. Es ſei an den berühmten Brief Mozart's erinnert, an die Schriften Lionardo's und Dürer's, an die Mittheilungen Goethe's über ſein Dichten, an das Vermächtniß Feuerbach's, an Stauffer's Briefe u. a. m. Insbeſondere da, wo hervorragende Momente des künſtleriſchen Schaffens beſchrieben werden, ſieht man mit Erſtaunen, daß der Kunſttrieb den Künſtler ähnlich beherrſcht und in eine Art von Taumel verſetzt, wie etwa der Geſchlechtstrieb einen zeitweiſe ganz erfüllen kann. Es wird von einem Fieber, von einem Rauſche in beiden Fällen geſprochen. Bekannt iſt der Ausruf Händel's, als er das Halleluja im Meſſias componirt hatte. Weniger bekannt dürften die Angaben W. Weißheimer's [1]) über R. Wagner's künſtleriſche Er-

[1]) Erlebniſſe mit Richard Wagner u. ſ. w. Stuttgart und Leipzig. 1898.

regung ſein. Als Wagner an der Muſik zu den Meiſterſingern arbeitete, beſuchte ihn W. und fand die Thüre verſchloſſen. „Endlich öffnete er mit gänzlich veränderten, faſt verſtörten Geſichtszügen. ‚Ich bin mitten drin‘, rief er und lief ſcheu davon. . in's Schlafzimmer . ., wo er ſich lange verbarg, bis er vollkommen ruhig war.“ Ein anderes Mal rief Wagner vom Fenſter aus: „Stören Sie mich jetzt nicht . . . ich bin in Brunſt!“ Die Triebnatur der Kunſt zeigt ſich auch in der Weiſe, wie die Künſtler zur Kunſt kommen. Bekanntlich verräth ſich das Talent in der Regel ſchon bei Kindern. Wachſen dieſe in künſtleriſcher Umgebung auf, haben ſie Vorbilder vor Augen, ſo könnte man von Beiſpiel und Erziehung reden, in den Fällen aber, in denen die Umgebung ganz kunſtlos iſt, da fehlt die Erklärung. Jeder kennt die Erzählung von dem Hirtenknaben Giotto, den Cimabue zeichnend fand. Fragt man ſolche Künſtler ſelbſt, ſo können ſie nur ſagen, es machte mir eben Spaß, oder ich fühlte mich dazu getrieben. Der Tiroler Koch erzählte (nach Ludwig Richter), er habe als Knabe die Ziegen hoch im Gebirge gehütet und habe in ſeiner Einſamkeit die Felswände mit Zeichnungen bedeckt; er nahm eine Kohle vom Heerdfeuer und zeichnete Landſchaften und Geſchichten, letztere beſonders aus der Offenbarung Johannis. Der Bildhauer Joſeph Kopf erzählt in ſeinen „Lebenserinnerungen“, er ſei der Sohn eines Landmannes und in ganz kunſtfremder Umgebung aufgewachſen. Schon mit 6 Jahren bedeckte er alles mit Zeichnungen, erregte z. B. den väterlichen Zorn durch

Kohlezeichnungen auf einer Hauswand. Der Vater hatte eine Ziegelei und der Knabe sah, daß die Spuren von Katzenpfoten im Lehme an den Ziegeln als Formen blieben. Nun drückte er seine Faust im Lehme ab und bald auch das Gesicht seiner Schwester (indem er das harmlose Mädchen bat, am Lehme zu riechen, und dann ihr Gesicht tief in die weiche Masse drückte). Er formte Thiere aus Lehm, schnitzte Stockgriffe u. s. w.

Nach den Aussprüchen der Künstler mag als weiteres Mittel der Erkenntniß die historische Betrachtung genannt sein. Wie sind die Künste entstanden? Die ältesten historischen Urkunden sind die Thiere. Es ist seit lange üblich, von den Kunsttrieben der Thiere zu reden, aber man könnte von vornherein zweifeln, ob diese mit den menschlichen Kunsttrieben gleichen Wesens seien. Eine vorurtheilfreie Beobachtung freilich muß diesen Zweifel beseitigen. Auch bei den Thieren finden wir nützliche und schöne Künste. Jene beschränken sich in der Hauptsache auf den Nestbau, eigentliche Werkzeuge kennen die Thiere nicht, wenn auch einmal ein Affe einen Knüppel benutzt und mit Steinen wirft. Indessen leuchtet es ein, daß auch der Nestbau ohne einen Sinn für praktische Mechanik nicht möglich wäre. Die schönen Künste der Thiere sind Gesang und Tanz. Zweierlei sagt man sich dabei, daß diese Künste als Spieltriebe zu bezeichnen sind und daß sie in Beziehung zum Geschlechtstriebe stehen. Ueber die Spiele der Thiere ist viel verhandelt worden,[1])

[1]) Genaueres bei K. Groos, die Spiele der Thiere. Jena 1896. Vgl. auch V. Häcker, der Gesang der Vögel. Jena 1900.

der Eine hat dies gesagt, der Andere jenes, hier kann auf die verschiedenen Meinungen nicht eingegangen werden. Soviel ist thatsächlich, daß die Thätigkeiten der Thiere, die wir Spiele nennen, keinen unmittelbaren Nutzen für die Thiere haben und daß sie sich dabei wohlbefinden. Man kann den Uebungsspielen der jungen Thiere die Kunstspiele der erwachsenen entgegensetzen. Die letzteren nennt man auch Bewerbungsspiele, weil sie hauptsächlich und wahrscheinlich im Anfange ganz mit der geschlechtlichen Erregung Hand in Hand gehen. Jedoch kann diese nicht als Ursache angesehen werden, da ja die kunstlosen Thiere ebenso gut geschlechtlich erregt sind wie die kunstreichen. Hätten diese nicht den besonderen Kunsttrieb, so würde keine noch so große geschlechtliche Erregung sie singen oder tanzen machen. Man kann sagen, die Sexualität treibe die Künste hervor wie die Sonne die Pflanzen, und keine Sonne läßt Blumen blühen, wo keine Keime sind. Auch besteht keine strenge Grenze zwischen den Uebung- und den Bewerbungspielen, wie man an den Flugspielen und Scheinkämpfen sieht. Weiter, und das ist besonders wichtig, beobachtet man schon bei den Thieren, daß die Kunsttriebe sich sozusagen vom Geschlechtlichen loslösen, mehr oder weniger selbständig werden. Besonders bei den Singvögeln ist das deutlich. Es ist wohl nicht zu dreist, wenn man Alles, was von den Kunsttrieben der Thiere gilt, auch von den Künsten des ursprünglichen Menschen gelten läßt. Danach sind die (nicht schönsinnige) Baukunst einerseits, die Musik und die Mimik anderer-

seits als die ältesten Künste anzusehen. Die schönen Künste sind zunächst Formen des Spieltriebes. Sie werden durch die geschlechtliche Erregung zuerst hervorgerufen, hängen aber auch mit den Uebungsspielen zusammen und dienen weiterhin zum Zeitvertreibe; Kraftgefühl und Heiterkeit drücken sich in ihnen aus und alle lustvollen Erregungen, wie Stolz, Kampfesmuth, Hochgefühl des Siegers oder Gewinners überhaupt bedienen sich ihrer. Eins ist zu betonen: Da wir bei den Thieren eine sozusagen hochentwickelte Musik finden, die durchaus nicht zur Verständigung dient, kann man keinenfalls sagen, daß die Musik und die Poesie, die die Sprache voraussetzt, im Ursprunge Eins seien. Man wird vermuthen dürfen, daß auch beim Menschen zwei selbständige Triebe, der Sprachtrieb, dessen Ziel Verständigung ist, und der Musiktrieb, den die geschlechtliche Erregung in Bewegung setzt, anzunehmen seien. Andeutungen des Sprachtriebes finden wir ja auch bei den Thieren und es ist gar keine Proportionalität zwischen ihm und dem Musiksinne zu finden, denn die Affen z. B., die sich durch verschiedene unmusikalische Laute offenbar recht gut verständigen können, sind in der Regel ganz unmusikalisch. Man könnte sich auch eine Poesie ohne Worte vorstellen, wenn unarticulirte Laute bestimmte Gemüthsbewegungen bedeuteten und ein Wesen darauf verfiele, durch eine Zusammenstellung solcher Laute Gemüthsbewegungen hervorzurufen, für die sonst kein Anlaß ist. Es ist ersichtlich, daß das keine Musik wäre und daß diese niemals specificirte Empfindungen zum Ziele hat, sondern wohl-

gefällige Tonverhältnisse. Jene fallen freilich nebenbei mit ab und das ist die Ursache davon, daß Musik und Sprache sich verbinden können, aber diese Verknüpfung ist secundär.

Als der Mensch geworden war, gewann er zu den von seinen Vorgängern erworbenen Künsten die Werkzeugkunst einerseits, die bildenden Künste andererseits hinzu. Die ältesten Werkzeuge sind wahrscheinlich Schlag- und Wurfwaffen, die ältesten Maschinen Keil, Hebel und Seil. Der Nachahmungstrieb der Affen ist Mimik, der Mensch aber bildete zuerst ab, d. h. einerseits er gab den Dingen, die seine Hand machte, Formen und Farben, die er als schön erkannt hatte, andererseits er zeichnete und formte Dinge ab, die ihn interessirten. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß die Empfänglichkeit für das sichtbare Schöne schon bei den Thieren hier und da vorkommt. Es handelt sich da nicht nur um die Freude mancher Thiere an glänzenden und stark gefärbten Gegenständen, sondern mehr noch um die Rolle der Schönheit im Geschlechtsleben. Die Gottheit hat die Schönheit und die Fortpflanzung verknüpft. Bei den höheren Pflanzen sind die Fortpflanzungsorgane durch die schönsten Farben geschmückt (die in ihrer Mannigfaltigkeit für die berühmten Hilfe-Insecten so gar nicht nöthig gewesen wären), bei den höheren Thieren dienen Färbungen der Decke und besondere Schmucktheile zur geschlechtlichen Anlockung und verdanken andererseits ihre Entstehung den geschlechtlichen Beziehungen. Es sei an die Mähne des Löwen, an die prachtvolle Färbung des männlichen

Dompfaffen, an den Schwanz des Hahnes, an das Wunderwerk des Pfauenschwanzes erinnert. Das geschmückte Männchen erregt das Weibchen, weil es schön ist, und da, wo beide Geschlechter geschmückt sind, erregt ein Artgenosse des anderen Geschlechtes um so mehr, je schöner er ist. Es kommt mir dabei ein Gedanke, den ich allerdings nur mit Vorsicht ausspreche. Im Thierreiche ist durchschnittlich das Männchen mehr geschmückt als das Weibchen. Bei den Menschen schmückt sich das Weib mehr als der Mann. Da der höherstehende Mann nicht sowohl vom farbigen Schmuck, als von guten Formen, anmuthigen Bewegungen, Reinlichkeit, Eleganz angelockt wird, dient jener in der Hauptsache zur Freude der Trägerinnen und zum Neide der Schwestern. Die weibliche Putzsucht ist also ein Problem. Man kann nun sagen, weil das Thiermännchen gewöhnlich schöner gefärbt ist als das Weibchen, muß dieses an schönen Färbungen stärkeres Gefallen haben als jenes. So erklärt sich die weibliche Farbenfreudigkeit. Erst beim Menschen aber ermöglichten die geistigen Fähigkeiten es, daß die Farbenlust activ wurde und zur Schmückung des Körpers mit farbigen Dingen führte. Ursprünglich schmückten beide Geschlechter den Körper, beim Weibe aber sitzt das Verlangen fester, sodaß auch dann, wenn im Laufe der geistigen Entwickelung der Mann gegen den Farbenschmuck seiner Erscheinung gleichgültiger wird, das Weib die alte Farbenfreudigkeit und das Verlangen nach Farbenschmuck behält. Man könnte denken, es sei so, daß etwas für schön gelte, weil es geschlechtlich erregt. Wäre es so, so

würden auch wir nur die Schönheit des menschlichen Körpers begreifen, würden nie zu einem allgemeinen Begriffe von Schönheit gelangen. Offenbar drängt die ganze Natur nach Schönheit (Schönheit der im Berge eingeschlossenen Krystalle, der Eisbildungen, der Himmelserscheinungen), und diese objective Schönheit können wir begreifen, weil wir einen Sinn dafür haben. Ist nun auch die sexuelle Verwerthung der Schönheit nur ein Sonderfall, so fördert die Sexualität doch auch den Sinn für nicht sexuelle Schönheit. Erst nach der Pubertät und nur, solange das geschlechtliche Leben dauert, ist die Empfänglichkeit so groß, daß Natur- oder Kunstschönes rauschartiges Entzücken bewirken kann. Dies nebenbei. Wir dürfen also annehmen, daß ein Gefühl für Schönheit schon im Thierreiche vorhanden sei. Aber erst das große menschliche Gehirn giebt die Möglichkeit, daß das schwache Pflänzchen zum Kunstsinne werde. Die Kunst begann erst mit dem Machen des Schönen. Wie die Dinge sich wirklich entwickelt haben, das wissen wir natürlich nicht. Wir suchen das Urmenschliche bei den sogenannten Wilden und bei den Kindern, indessen sind die Wilden eben doch keine Urmenschen und wir wissen nicht, ob die Vorfahren der Culturvölker je ihnen geglichen haben, da die Wilden, wenn sie gleiche Anlagen hätten wie jene, wahrscheinlich keine Wilden mehr sein würden, unsere Kinder aber sind erst recht keine Urmenschen und überdem stehen ihnen von vornherein Mittel zu Gebote, die jene nicht haben konnten. Das darf man wohl annehmen, daß immer das Kunsthandwerk das Erste gewesen sei, und zwar in zwei-

fachem Sinne. Indem der Mensch Werkzeuge schuf und mit ihnen die Naturdinge bearbeitete, muß ihm der Sinn für die einfachen wohlgefälligen Verhältnisse aufgegangen sein. Kreisbogen, Rechteck, Kreuzform, Linientheilung im Sinne des goldenen Schnittes u. s. w., alles Verhältnisse, die sich bei der Arbeit darbieten mußten, und, weil sie wohlgefällig waren, absichtlich wiederholt wurden. Zum Anderen verfiel wahrscheinlich der Mensch bald darauf, seine Geräthe mit den der Natur entnommenen Motiven zu schmücken, bald mit Linien, bald mit Farben, bald mit beiden. Es ist von vornherein ersichtlich, daß die Farbengebung der bildenden Kunst nie ganz gefehlt haben wird, immer aber nur Neben- und Hilfekunst gewesen sein kann. Der Farbensinn allein würde nur zum Färber führen, aber schon beim Bemalen des eigenen Körpers mit rother Erde oder dergl. wird die Farbe als Figur aufgetragen worden sein. Im Anfange mag die Farbenfreudigkeit zum Sammeln von lebhaft gefärbten Dingen, wie Steinen, Muscheln, Federn, geführt haben (wofür schon manche Vögel ein Vorbild geben), aber die technische Bereitung von verschiedenen Färbemitteln setzt ziemlich viel voraus und kann erst zu einer Zeit möglich gewesen sein, als das Kunsthandwerk in einem gewissen Grade entwickelt war. Also Zeichnung und Plastik eilten der Malerei voraus. Darauf muß wohl alles Denken über die Anfänge der Kunst führen, daß Architectur, Plastik und Malerei nicht als verschiedene Künste, sondern als Formen einer Kunst aufzufassen sind. Die Architectur als solche kann natürlich erst entstanden sein, als der

Mensch die Mittel hatte, größere Gebäude herzustellen, ihre Elemente aber, die mathematische Wohlgefälligkeit, wenn man sich so ausdrücken darf, waren vor ihr vorhanden und entwickelten sich mit der Ausbildung schöner Form überhaupt. Der Plastiker muß wenigstens im Geiste zeichnen, ehe er formt, und der Maler muß es, ehe er malt, beide sind nicht zu trennen. Jedoch, gegen die Zerreißung sprechen, heißt nicht, gegen die Unterscheidung sprechen. Wird auch nur Eine bildende Kunst anerkannt, so kann doch von vornherein das Talent bald mehr auf das Mathematische, bald mehr auf das Plastische, bald mehr auf das Farbige gerichtet sein. Es hat ja auch der eine Dichter mehr Talent für das Lyrische, der andere mehr für das Dramatische, ohne daß man deshalb die Poesie aus einander risse. Die Poesie als die am meisten geistige, am meisten den Sinnen ab-, dem Gedanken zugewandte Kunst ist offenbar die jüngste. Die Hauptkünste würden sich demnach geschichtlich so gruppiren, daß die Mechanik einerseits, Musik und Mimik andererseits Urkünste sind, daß ihnen die bildende Kunst folgt und die Dichtkunst den Schluß macht.

Je nach der Vorstellung, die man sich von der Entstehung des Menschen macht, wird man auch über die Entstehung der Künste verschieden denken. Die Einen werden annehmen, der Mensch habe sich in schier unendlich langer Zeit durch zufällige Begünstigungen aus den thierischen Vorfahren entwickelt. Sie müssen natürlich unzählige Zwischenstufen voraussetzen und ihnen

wird die Entwickelung von der Zeit der Affenähnlichkeit bis zur Gegenwart als eine fortlaufende Reihe erscheinen. Andere werden glauben, es habe von vornherein die Menschwerdung im Plane der irdischen Entwickelung gelegen, wie die Bildung bestimmter Organe im Plane der Entwickelung des Eies liegt, und es sei, als die Zeit gekommen war, relativ rasch der fertige Mensch entstanden. Auch bei dieser Auffassung wird man nicht anders können, als eine Umwandlung aus affenähnlichen Thieren vorauszusetzen, aber es handelt sich dann um einen Proceß, der gesetzmäßig einem vorher bestimmten Ziele zuläuft. Wie die Umwandlung eintrat, das entzieht sich jeder Vermuthung, aber wenn es ein natürliches Wachsthum war, so mußte es einen Abschluß haben und es mußte eine Zeit eintreten, wann es hieß, nun ist der Mensch fertig. Ist das Hühnchen geboren, so wächst es zwar noch, aber neue Organe bekommt es nicht mehr. So mag seitdem, daß die Entwickelungzeit der Erde ihren Abschluß erreicht hat, noch Manches sich geändert haben, aber die einmal entwickelten Typen standen fest. In diesem Sinne kann man sagen, daß der Urmensch schon alle Talente besessen habe, die der Mensch haben kann, und daß alle Unterschiede zwischen den Menschen nur Gradunterschiede seien, alle Menschen dieselben Fähigkeiten haben, wenn auch in sehr verschiedener Entwickelung. Soweit unser Wissen reicht, ist nicht der mindeste Grund vorhanden, anzunehmen, das Wesen des Menschen habe sich im Verlaufe der Geschichte verändert. Thatsächlich finden wir bei allen Völkern und zu allen Zeiten alle

Künste, die vorhin aufgezählt worden sind. Auch das kümmerlichste Volk hat Werkzeuge, singt, tanzt, verfertigt Kunstgegenstände und dichtet. Indessen ist es ersichtlich, daß die verschiedenen Völker und dasselbe Volk in verschiedenen Zeiten sich sehr verschieden zu den Künsten verhalten haben. Nur weiß man nichts Rechtes darüber, wie das kommt. Die ganze Lehre von den Rassen ist ein heilloses Chaos und über den Einfluß von Boden und Klima kann man leicht viel sagen, aber schwer etwas beweisen. Im Allgemeinen kann man wohl behaupten, jedes Volk habe einen eigenen Kunstcharakter dadurch, daß bestimmte Künste in ihm gedeihen, andere nicht, zuweilen alle, zuweilen scheinbar gar keine, und jedem Volke seien gute und schlechte Kunstzeiten eigen. Freilich entsteht für die alten Zeiten eine Schwierigkeit dadurch, daß manche Künste zu wenig hinter sich lassen. Es versteht sich ja von selbst, daß ohne Schrift und Noten nichts von der Poesie und Musik zurückbleibt, daß die Mimik überhaupt höchstens aus Schilderungen erkennbar ist, daß die Malereien und vieles Andere sehr vergänglich sind, daß im Grunde von den wirklich alten Zeiten nur die Steine zu reden pflegen. Bei den ältesten Zeiten nehmen wir die Entwickelung der mechanischen Kunst zum Merkmale, wir reden von einer Stein-, Bronze-, Eisenzeit. Auf den Grad der bildenden Kunst deutet eigentlich nur die Form der Werkzeuge, nahezu alles Andere fehlt. Verhältnißmäßig gut sind wir, dank ihren wunderlichen Begräbnißsitten und der Trockenheit des Landes, über die Kunst der alten Aegypter unterrichtet und mit tiefem

Erstaunen blicken wir auf gewaltige Kunstleistungen, die zum Theile 6000 Jahre und mehr alt sein mögen. Am erstaunlichsten sind wohl die mechanischen Leistungen der Aegypter, denn, man mag über den architectonischen Werth der Obelisken, Pyramiden denken, wie man will, als mechanische Kunstwerke (man denke an die Aufstellung der großen Obelisken) sind sie einzig. Auch das Kunstgewerbe, sowie die eigentliche Plastik und die Malerei standen auf einer sehr hohen Stufe. Einen rechten Gegensatz gegen die Aegypter bilden die semitischen Hirtenvölker. Natürlich ist Seßhaftigkeit Voraussetzung der Kunstentwickelung in Aegypten, aber das Nomadenleben ist doch erst die Folge des Mangels an bestimmten Kunsttrieben und wenn die Nomaden zum Ackerbau übergehen, ändern sie ihren Charakter nicht wesentlich. Die Hebräer haben sich offenbar weder durch Mechanik, noch durch bildende Kunst jemals ausgezeichnet. Baukunst und sonstige Technik haben sie wahrscheinlich von den Nachbarn übernommen und das Gebot „du sollst dir kein Bild machen" ist offenbar Wirkung, nicht Ursache der unkünstlerischen Art. Dagegen ist das Erbtheil der Semiten die Poesie. Man bedenke, was es heißen will, daß heute noch die Lieder und Sprüche der alten Hebräer unsere Herzen bewegen und daß wir nichts haben, was ihnen gleich wäre an tiefeindringender Kraft. Auch die Musik scheint von vornherein bei den Hebräern zu Hause gewesen zu sein. Einen bemerkenswerthen Gegensatz bilden Griechen und Römer, denn während man jene das Kunstvolk schlechtweg nennen könnte, sind diese über-

aus arm an Kunst. Selbst da, wo die Römer Hervorragendes geleistet haben, wie die Wasserleitungen, Straßenbauten und Aehnliches, handelt es sich mehr um intellectuell-moralische, als um Kunstleistungen, Verstand und Hartnäckigkeit sind da wichtiger als das mechanische Talent. Daß es bei den Griechen nicht auf einen abstracten Schönheitsinn ankam, geht schon daraus hervor, daß ihr mechanisches Talent nicht weniger entwickelt war als die Talente der schönen Künste, wie denn der größte Mechaniker aller Zeiten ein Grieche war. Bei den schönen Künsten ist es ja zweifellos, daß die griechischen Leistungen unübertrefflich sind (vielleicht abgesehen von der Musik), daß die Griechen unter den Völkern dastehen wie Goethe unter den deutschen Dichtern. Dagegen fehlen die schönen Künste bei den Römern eigentlich ganz. Man kann im Grunde nicht einmal von römischer Poesie reden, denn die römischen Dichter sind mehr oder weniger geistreiche Versemacher, die die Griechen nachahmen, Dichter für Gelehrte, Kopf-Dichter, nicht Herz-Dichter. Ausgezeichnetes hat die spätrömische Porträt-Kunst geleistet, aber abgesehen davon, daß man nicht weiß, wieviel griechische Arbeit dabei ist, das Porträt ist nur insofern Kunstleistung, als es einen gewissen Grad des Talentes voraussetzt, es fordert vor Allem in dem Sinne Naturbeobachtung, wie eine wissenschaftliche Arbeit es thut, und ein Künstler ist nur dann ein guter Porträtist, wenn er die nöthigen intellectuell-moralischen Eigenschaften, Gewissenhaftigkeit und Scharfsinn hat.

Theoretisch bietet die Kunstverschiedenheit der Völker

so viel und so wenig Schwierigkeiten wie die der Individuen. Zunächst stößt man auf die Vererbung der Talente, auf die Bildung von Talenten durch zweckmäßige Verknüpfung der Anlagen verschiedener Keime, weiter richtet sich der Gedanke auf den Einfluß der Lebensumstände der Vorfahren u. s. w. Aber, während ein Mensch ein Talent entweder hat oder nicht hat, scheint ein Volk es bald zu haben und bald nicht zu haben. Auf die verhältnißmäßig kurzen Blüthezeiten der Kunst folgen lange Zeiten des Verfalls und manchmal kommt dann eine Wiedergeburt. Die am nächsten liegende Antwort ist: ja, das hängt mit den politischen und wirthschaftlichen Verhältnissen zusammen, wenn man sich der Feinde erwehren muß und nur knapp zu essen hat, dann bleibt für die Kunst nichts übrig. Das ist sicher ein Theil der Wahrheit, aber wie verträgt sich diese Erklärung mit der hier vertretenen Annahme, daß die Kunst nicht Sache der Willkür, sondern Wirkung bestimmter angeborener Triebe sei? Werden in ruhigen Zeiten und bei besserer Ernährung Talente geboren, während sie bei Hunger und Noth ausbleiben? Oder, wenn man annimmt, Talente werden immer geboren, aber sie kommen in ungünstigen Zeiten nicht zur Entwickelung, wie soll man damit die Erfahrung reimen, daß große Talente wie Felsenbäche hervorbrechen und trotz individueller Noth und Armuth sich geltend machen? Ob zur Erledigung dieser und ähnlicher Bedenken die vollkommene Kenntniß der Geschichte, die mir abgeht, ausreicht, das weiß ich nicht. Einiges jedoch läßt sich im Allgemeinen sagen.

Bei vollständigem Mangel an Unterstützung wird auch das größte Talent ersticken. Würde es in einer ganz kunstlosen Umgebung geboren, aus der herauszukommen unmöglich wäre, würde es von Anfang an und dauernd gezwungen, irgend eine Sklavenarbeit zu verrichten, so würde es unbemerkt verkommen. Den Genies, von deren harter Jugend wir hören, hat doch die Hülfe nicht ganz gefehlt, immer kam nach einiger Zeit doch ein Helfer, der den Weg zur bestehenden Kunst eröffnete. Bei mittleren Talenten ist offenbar die Gunst der Umstände noch viel wichtiger, denn sie zwingen den Menschen nicht, sie schweigen, wenn sie nicht angesprochen werden. Es ist demnach gar nicht zu bezweifeln, daß thatsächlich viele Talente unentwickelt bleiben; es ist sowohl das begreiflich, daß bei entschiedener Ungunst der Umstände das geborene Talent kein wirkliches Talent wird, wie das, daß bei entschiedener Gunst der Umstände die Talente aufzuschießen scheinen wie die Pilze nach einem Regen. Viel schwieriger ist die Erfahrung zu verstehen, daß bei annähernd gleichen Umständen das eine Mal die Kunst blüht und das andere Mal nicht. Angenommen, die Umstände wären wirklich gleich, so kann viel darauf ankommen, ob zufällig (wie man zu sagen pflegt) eins der immer seltenen großen Talente geboren wird. Ist dieses da, so weckt und steigert es die mittleren Talente, fehlt es, so geht der alte Schlendrian weiter. In Wirklichkeit aber sind die Umstände wahrscheinlich nie gleich, die Brotpreise u. s. w. machen es eben nicht allein, geistige Einwirkungen der verschiedensten Art geben einer Zeit ihren Charakter und

es hängt von sehr vielen, wohl oft schwer entwirrbaren Bedingungen ab, ob eine kunstfreundliche Luft weht oder nicht. Vielleicht muß man bei den Völkern einen dem Wachsen und Vergehen des Einzelnen ähnlichen Proceß annehmen und man könnte denken, daß ein Volk in seiner Jünglings- und Manneszeit mehr Talente erzeuge, als in der Kindheit und im Alter, daß es ebenso eine Fruchtzeit habe, wie ein Mensch in bestimmten Jahren seine besten Werke schafft. Etwas Wunderbares (d. h. ein Ergebniß ursächlicher Verknüpfungen, die wir von unserem Standpunkte aus nicht übersehen können) wird wohl oft als unerklärlicher Rest bleiben. Bedenkt man, daß die beiden größten Musiker, die die Erde gesehen hat, nämlich Bach und Händel, in demselben Jahre, ein paar Meilen von einander entfernt, geboren worden sind, so hat man schon ein Recht, sich zu wundern und an Zusammenhänge, die uns unfaßbar sind, zu glauben.

Der Einfluß der Umstände ist bei den einzelnen Künsten nicht derselbe. Je mehr Voraussetzungen eine Kunstübung hat, um so leichter wird sie gehemmt. Die Erfindung zusammengesetzter Maschinen setzt wissenschaftliche Kenntnisse voraus. Die Wissenschaft der Mechanik stand zwischen Archimedes und Galilei sozusagen stille und in Folge dessen ereignete sich auch in der Maschinenkunst nicht viel. Das mechanische Talent jedoch war vorhanden, wie die Kirchenbauten des Mittelalters beweisen. Ein Lied kann unter den einfachsten Umständen entstehen, die dramatische Kunst kann nur da gedeihen, wo sehr viele

Bedingungen erfüllt sind. Die Verhältnisse des Nordens erschweren die Bildhauerei viel mehr als die Malerei.

Ueberschaulicher als die Entwickelung der Künste im Allgemeinen pflegt die Entwickelung der einzelnen Künstler zu sein. Aus den biographischen Angaben entnehmen wir in der Hauptsache unser Wissen von den Talenten. Am wichtigsten ist natürlich immer der Anfang, der Bericht über Abstammung und Jugend der Künstler, aber leider haben viele Biographen das nicht eingesehen und dadurch ist viel Material verloren gegangen. Vielleicht kann man zwei Fragen als Hauptthemata bezeichnen, die: wie entsteht der Künstler und welche Eigenschaften hat er? und die: welche Aufschlüsse gewährt die Betrachtung der Künstler über das Verhältniß der Künste zu einander?

Die Künstlergeschichte zeigt, daß das Talent angeboren, nicht erworben ist. Beweise sind das frühe Hervortreten des Talentes, besonders bei den Wunderkindern, das Hervortreten des Talentes unter ungünstigen Umständen, die Erfolglosigkeit der Versuche, Talent zu machen. Unter Wunderkindern sind Kinder zu verstehen, über die man sich wundert, weil sie mehr leisten, als Kindern zukommt. Es steckt kein Tadel in dem Worte, denn Mozart war auch ein Wunderkind. Hier also kommt es auf den Grad der frühen Kunst an, im anderen Falle auf den Mangel der Begünstigung. Die Erfolglosigkeit ist um so überzeugender, je bedeutender der Mensch ist. Der Beweis ist für jede Kunst besonders zu führen, da möglicherweise die Bedingungen der verschiedenen Talente verschieden sind.

Das Folgende wird etwas trocken, weil ich mich vielfach auf die Anführung von Namen beschränken muß. Wollte ich nicht nur die Knochen geben, sondern auch das Fleisch, so würde die Sache allzu lang. Ueberdem weiß der Kundige das Meiste schon und Jeder kann leicht nachschlagen. Meine Hauptquelle ist die Biographie universelle, daneben habe ich die deutsche Biographie und Fachwerke benutzt, für die Musiker das Lexikon von Fétis, für die Bildkünstler die Werke von Vasari, von Woltmann und Woermann u. A. Natürlich habe ich auch viele Monographieen durchgelesen, doch muß ich von vornherein auf Vollständigkeit verzichten. Ich kann diesen Dingen nur eine bestimmte Zeit widmen, es ist daher wohl möglich, daß Irrthümer in Einzelheiten vorkommen. Darauf kommt jedoch nicht viel an. Die Gesetze, auf die ich hinweise, ergeben sich aus der geschichtlichen Betrachtung mit solcher Klarheit, daß über sie, auf die allein es ankommt, gar kein Zweifel sein kann. Für jeden Satz kann man eine solche Menge von Belegen finden, daß vereinzelte Irrungen an den Ergebnissen gar nichts ändern können. Um nicht zu weitläufig zu werden, habe ich die Zahl der Beispiele überall beschränkt, aber ich betone, daß die angeführten Beispiele durchaus nicht alle sind, die ich kennen gelernt habe, vielmehr eine kleine Minderheit. Wo ich Ausnahmen gefunden habe, da sind sie erwähnt. Natürlich mag ich solche übersehen haben, aber das Verhältniß zwischen Regel und Ausnahme, die große Seltenheit der letzteren bliebe auch dann, wenn einer noch diese und jene Ausnahme beibringen sollte,

denn jeder Ausnahme kann ich eine Menge von bestätigenden Fällen entgegenstellen.

a) Bei der Mechanik kann ich auf Galilei, Huygens, Watt, Fraunhofer u. A. verweisen, von denen ich in dem Buche über die Mathematiker erzählt habe, auf den Bauer Peter Anich, den Tischler Beyer, die auch dort erwähnt sind. Ich muß überhaupt voraussetzen, daß der Leser das Mathematiker-Buch kenne, denn viele Erörterungen, die dort angestellt sind, haben auch hier Anwendung und ich kann nicht Alles noch einmal sagen. Weitere Beispiele sind Filippo Brunelleschi, Lionardo da Vinci. Vaucanson betrachtete als Kind, wenn seine fromme Mutter Zusammenkünfte mit ihren frommen Freundinnen hatte und er dabei sein mußte, ein Uhrwerk, das er nur zum Theile sehen konnte. Monatelang dachte der Knabe über die Zusammensetzung der Räder nach und dann machte er aus Holz eine Uhr, die ging. J. Brindley (1716—1772) hatte kaum lesen gelernt, aber, als er mit 17 Jahren zu einem Zimmermann, der Mühlen baute, in die Lehre kam, zeigte sich sofort sein mechanisches Genie und er machte Erfindungen über Erfindungen. Chr. Wren zeigte schon als Kind das mathematisch-mechanische Talent; mit 13 Jahren baute er eine Maschine, die den Lauf der Sterne verdeutlichte, und erfand verschiedene astronomische Instrumente. John Smeaton, der Erbauer des Leuchtthurmes von Eddystone, wurde ohne Lehrer ein ausgezeichneter Mechaniker, er sollte Jura studiren, doch seine Neigung zur Mechanik siegte. Jacques Soufflot, der Erbauer der Kirche Sainte

Geneviève in Paris, war der Sohn eines reichen Verwaltungsbeamten und sollte den gleichen Beruf ergreifen, aber schon als Kind hatte er nur für Bauten und Kunstwerke Sinn; er konnte stundenlang ein Monument betrachten, suchte überall Maurer, Zimmerleute und Architecten auf und fragte sie aus. Weitere Beispiele frühzeitiger und oft unter Hinderungen erfolgter Entwickelung sind Conté, Hooke, Leroy, Maritz, Martinot, Mudge, R. Roberts, Rennie, Vayringe, Vernier, Scamozzi.

Die Vererbung des mechanischen Talentes ist nicht selten nachweisbar. Viele Mechaniker oder Architecten haben zum Vater Handwerker gehabt, die sich durch Kunstfertigkeit auszeichneten, so Tischler, Zimmerleute, Goldschmiede, Steinmetzen, andere stammen direct von Mechanikern oder Architecten ab. Auch die Söhne der hervorragenden Männer haben sich nicht selten im gleichen Fache ausgezeichnet. Man trifft die Gruppen Vater und Sohn, Bruder und Bruder, Onkel und Neffe, ja zuweilen Familien, in denen das Talent sich durch mehrere Generationen erhielt. Von solchen Mechaniker-Familien habe ich in der „Anlage zur Mathematik" angeführt die Familien Breithaupt, Mudge, Repsold, Voigtländer, Siemens. André-Charles Boule (1692—1732) war Sohn eines Kunsttischlers. Sir Brunel (1769—1849), der Erbauer des ersten Themse-Tunnels, und sein Sohn Isambard Kingdom (1806—59), der erst Gehülfe des Vaters, dann Eisenbahn- und Dampfschiff-Erbauer (Great-Eastern) war, erreichten hohen Ruhm. Die Familie Dante in Perugia brachte im 16. Jahrhundert eine ganze Reihe

von Mathematikern, Architecten, Künstlern hervor. Die berühmten Uhrmacher und Automaten-Verfertiger Pierre Jacquet Droz (1721—90) und Henri Droz (1752—91) waren Vater und Sohn. Der Erbauer der Karlskirche in Wien, Joh. Bernh. Fischer, Baron v. Erlach (1650 bis 1724) hatte einen Sohn Emmanuel († 1738), der ebenfalls Architect und ein guter Mechaniker war. Vater, Sohn und Enkel Gabriel († 1686, 1742, 1782) waren Architecten. Der berühmte Uhrmacher Julien Leroy, (1686—1759) hatte 4 Söhne, Pierre, Uhrmacher und Erfinder, Jean, Physiker, Julien, Architect, Charles, Arzt und Chemiker. Der Architect Martino Lunghi vererbte auf seine Söhne sein Talent und seinen abnormen Charakter. Berühmt sind die Mansart als Architecten. Den Namen Maritz machte eine Mechanikerfamilie bekannt. Jacques Constantin Perier (1742—1818) und zwei seiner Brüder zeichneten sich als Mechaniker aus. Pierre Puget, Bildhauer, Schiffbauer, Maler und Architect, war der Sohn eines Architecten und sein Sohn wie sein Enkel wurden wieder Architecten. Ferner seien erwähnt die Brüder Montgolfier, deren Vater auch Erfinder war. Daß auch in der Masse der Unberühmten ganze Familien mechanisch begabt sein können, zeigt sehr hübsch die Schilderung der „Sandhasen" in Hasle vom Pfarrer Hansjakob (Wilde Kirschen. Heidelberg 1888. p. 123).

b) Ueberaus klar sind die Verhältnisse bei der Musik. Goethe sagt (bei Eckermann): „Das musikalische Talent kann sich wohl am frühesten zeigen, indem Musik ganz

etwas Angeborenes, Inneres ist, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf. Aber freilich eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist." Mag man es erklären können oder nicht, Thatsache ist freilich, daß das musikalische Talent früher als andere Anlagen und unglaublich früh sich kundgiebt. Man erzählt von Kindern, die schon im dritten oder, wie Mozart, im vierten Jahre sich musikalisch bethätigen; vier- und fünfjährige Musikkinder werden gar nicht selten erwähnt. Eine beinahe unglaubliche Notiz findet sich im Daheim (15. Dec. 1900). Es heißt da, Charles Richet habe dem Congresse für wissenschaftliche Psychologie den $3^1/_2$ jährigen Pepito Rodriguez Ariola vorgestellt. Die Mutter des Knaben habe einmal eine Beethoven'sche Sonate gespielt. Als sie im Nebenzimmer war, hörte sie die Sonate wieder und sie fand den 30 Monate alten Knaben Pepito am Klavier. Mit 3 Jahren habe das Kind begonnen zu componiren (Militärmärsche u. A.).

Die musikalischen Wunderkinder, d. h. die, die schon als Kinder wegen ihrer Leistungen bewundert wurden, sind so zahlreich, daß man eine lange Liste bilden könnte. Hier seien nur einige der bekannteren Namen genannt: Brahms, Leopoldine Blahetka, Cherubini, Pio Cianchettini, David, Frau Dussek, die Brüder Eichhorn, Frau Gail, Constanze Geiger, F. Giorgetti, Händel, A. Henselt, St. Heller, G. Hellmesberger, H. Herz, Joachim, A. Klengel, R. Kreutzer, Kontski, Liszt, Frau Mara, Meyerbeer, Mendelssohn, Moscheles, Mozart, Paganini, C. Reinecke,

Rubinstein, Saint-Saens, Tausig, Viotti, A. Wilhelmy, Caroline Muiet. Begreiflicherweise bezog sich die Bewunderung in der Regel auf die Virtuosität, indessen brach doch auch das Talent zur Composition bei einem Theile der Wunderkinder, wie bei Händel und Mozart, hervor. Auch bei den großen Musikern, die als Kind noch nicht hervorgetreten sind, wird doch fast immer das frühzeitige Kundwerden der Anlage betont, so bei J. S. Bach und anderen Gliedern der Familie Bach, bei J. Haydn, bei Beethoven, bei F. Schubert u. A. Ein Theil der Musiker wurde in musikalische Umgebung hineingeboren und wuchs sozusagen an der Hand des Vaters oder sorgsamer Lehrer in die Musik hinein. Am vollkommensten war dies bei Mozart der Fall, dessen Vater, selbst ein ausgezeichneter Musiker und Lehrer, die musikalische Erziehung seiner Kinder zur eigentlichen Lebensaufgabe gemacht hatte. Ein merkwürdiges Beispiel aus neuester Zeit erzählt die Leipziger Illustrirte Zeitung vom 10. Januar 1901 (p. 57. Das Steindel-Trio in Paris). Albin Steindel (geb. 1859) ist der Sohn des Stadtmusicus St. in Zwickau, der 18 Kinder hatte. Er spielte mit 7 Jahren die schwersten Violinenconcerte von Bériot öffentlich. Von einer „Stuttgarterin" hat er 5 Kinder, 3 Knaben und 2 Mädchen. Mit den beiden ältesten Knaben, dem 10jährigen Bruno, der mit 2 Jahren ein feines Gehör zeigte, mit 4 Jahren Clavier-Unterricht erhielt, mit 7 Jahren öffentlich auftrat, und dem 8jährigen das Cello spielenden Max, bildet St. sein Trio. Andere mußten sich zwar durch eigene Kraft

durch eine kümmerliche und harte Jugend hindurchbringen, wie J. Haydn, indessen fehlte ihnen doch nicht die musikalische Leitung. Manche aber mußten sich den Zugang zur Kunst erkämpfen, wie Méhul und Spontini. Der Versuch, die musikalische Befähigung hervorzubringen, wird bekanntlich sehr oft und mit großer Ausdauer gemacht. Jeder Musiklehrer weiß davon ein Lied zu singen. Auch giebt es Sänger, die wegen ihrer schönen Stimme geschätzt werden, aber unmusikalisch sind, denen, wie es heißt, alles eingepaukt werden muß: sie bringen ihr Leben von Musik umgeben zu und bleiben doch so amusisch, wie sie von Anfang an waren.

Ueber die Vererbung des musikalischen Talentes ist Folgendes zu sagen.[1]) Es giebt ganze Musikerfamilien: André, Bach, Baldenecker, Besozzi, Beethoven, Benda, Bononcini, Couperin, Cramer, Dussek, Haßler, Hausmann, Klingohr, Kontski, Lachner, Mangold, Mozart, Philidor, Romberg, Strauß. Auch an die berühmten Instrumentenmacher-Familien (z. B. Amati, Guarneri, Serassi, Silbermann, Stradivari), in denen offenbar neben dem musikalischen das mechanische Talent zu Hause ist, wäre zu erinnern. Die kleineren Gruppen bestehen aus Vater und Sohn oder Söhnen (Orlandus Lassus und 3 Söhne, Aless. Scarlatti und Sohn Domenico, Ercole Bernabei und Sohn, Ercole Pasquini und Sohn Bernardo, Bononcini und 2 Söhne, Lully und zwei Söhne, Rameau und Vater, Schulz (Prätorius) und Sohn, Scheidemann

[1]) Ich habe über die Vererbung künstlerischer Talente schon in meiner „Stachyologie" geschrieben.

und Sohn, François und Adrien Boieldieu, Franz und Louis Herold, Liszt und Vater, Richard Wagner und Sohn, Brahms und Vater), aus Brüdern (Nanini, Mazzochi, Broschi, Haydn, Rubinstein, Schneider, Moralt, Müller, Naderman, Pixis, Wieniawski), aus Neffe und Onkel (Andrea Gabrieli und Neffe Giovanni, Pietro Andrea Ziani und Neffe Marcantonio, Lorenzo Baini und Neffe Giuseppe, Claude Merulo und Neffe Hyacinthe, Joseph Reicha und Neffe Antoine, Antonio Veracino und Neffe Francesco), aus Vater und Tochter (Grétry und Tochter Lucile, F. Benda und Tochter Julia, Dussek und Tochter Veronica, Wieck und Tochter Clara, Zumsteeg und Tochter Emilie), aus Bruder und Schwester (Felix Mendelssohn und Schwester Fanny). Dagegen fehlen die Gruppen Mutter und Sohn, oder Mutter und Tochter.[1])

Bei der Mechanik war vom Verhältnisse der Geschlechter nicht zu reden, weil es weibliche Mechaniker nicht giebt (neuerdings liest man manchmal in den Zeitungen von weiblichen Architecten, doch ist die Sache wohl nicht sehr ernst zu nehmen; die Probe weiblicher Architectur auf der amerikanischen Weltausstellung soll schrecklich gewesen sein). Anders bei der Musik. In neuerer Zeit wenigstens scheinen sich eben so viel weibliche Personen der Musik zu widmen wie männliche und die Zahl der weiblichen Musikausübenden ist sehr groß. Zu

[1]) Vielleicht giebt es Ausnahmen. In der „Stachyologie" habe ich auf den Fall Schindelmeißer verwiesen, der möglicherweise zu ihnen gehört.

ihr bildet einen schroffen Gegensatz die kleine Zahl der weiblichen Componisten.[1]) Erreichen die weiblichen Virtuosen die männlichen nicht ganz, so leisten sie doch oft Ausgezeichnetes, die weiblichen Compositionen aber sind durchweg von geringem Werthe. Die weiblichen Musiker sind sehr oft die Töchter musikalisch begabter Männer. Ehen zwischen männlichen und weiblichen Musikern (Robert Schumann und Clara Wieck, Joseph und Amalie Joachim), oder zwischen Musikern und den Töchtern von Musikern (Altnikol und Bach's Tochter, Paolo Agostino und Nanini's Tochter, Thalberg und Lablache's Tochter) sind nicht selten, ohne daß die Kinder aus solchen Ehen besonders musikalisch zu sein brauchten. In dieser Hinsicht ist eine Aeußerung der Frau Joachim über ihre Kinder interessant, nämlich „daß sie so schrecklich antimusikalisch seien. So oft Joachim nach seiner Geige griff, hielt der Junge seinen Arm fest und sagte ängstlich bittend: Papa, nicht didel didel machen, nicht didel didel. Ebenso unbeliebt wäre ihnen Singen. In den tiefen Tönen ließen sie sich's allenfalls gefallen, wenn sie aber in die Höhe kämen, heulten die Kinder wie die Hunde".[2])

c) Es scheint in der Natur der Bildkünste zu liegen, daß hier künstlerische Leistungen erst später möglich sind als musikalische. Dürer zeichnete sein erstes Bildniß mit 13 Jahren, von anderen Künstlern hört man, daß sie schon mit 14 oder 15 Jahren Gutes geleistet haben.

[1]) Ein Verzeichniß habe ich in der „Stachyologie" gegeben.

[2]) Aus: „Eine Glückliche: Hedwig von Holstein. Leipzig 1901. Haessel." p. 253.

Dabei muß man bedenken, daß früher die Knaben sehr zeitig in die Lehre gebracht wurden, oft in dem Alter, in dem sie jetzt schulpflichtig werden, und daß die Kunstübung durch die Schule nicht oder wenig gestört wurde. In der eigentlichen Kindheit zeigt sich das Talent als Streben, als Lust am Zeichnen und Formen. Giotto, Koch und Kopf sind schon erwähnt worden. Auch von Andrea dal monte Sansovino sagt Vasari, daß er als armer Hirtenknabe den ganzen Tag gezeichnet und Thiere aus Erde geformt habe. Feuerbach erzählt, daß er von früh an gezeichnet und gemalt habe: „Die erste mir selber klar in das Bewußtsein tretende künstlerische Gemüthsbewegung empfand ich als unnennbare Wonne, da ich einen lebensgroßen Barbarossa zeichnete . . . ich war damals 12 Jahre alt und versuchte mich kühnen Muthes auch in der Plastik."

Bei vielen anderen Künstlern wird ausdrücklich erwähnt, daß ihr Talent sich sehr früh kundgegeben habe. Angelica Kauffmann malte ihr erstes Porträt (den Bischof von Como) mit 11 Jahren. Giov. Lorenzo Bernini, der Sohn des Malers und Bildhauers Pietro Bernini, soll mit 8 Jahren einen Kinderkopf aus Marmor hergestellt haben und mit 10 Jahren von dem Papste wegen seiner Zeichenfähigkeit bewundert worden sein, mit 18 Jahren machte er die Gruppe Apollo und Daphne, die für ein Meisterwerk galt. Thomas Gainsborough, der Sohn eines Tuchmachers, lief, als er noch nicht 10 Jahre war, in den Wald, um zu zeichnen und zeichnete sich mit 13 Jahren aus. Mierevelt galt mit

8 Jahren für einen Kalligraphen und vortrefflichen Lateiner, lieferte mit 12 Jahren Kupferstiche eigener Erfindung. Paul Potter galt angeblich mit 15 Jahren für den ersten Maler des Landes. Auch bei vielen anderen Bildkünstlern wird die Frühreife betont, so bei Chaudet, Cocoli, Contucci, A. Coysevox, Drevet, Guyard, Lukas von Leyden, Lievens, Bandinelli, Fra Bartolommeo, B. Cellini, Garofalo, Giorgione, Francesco dai libri d. J., Holbein d. J., Mantegna, Mazzuoli, Michel Angelo, Mosca, Moreau, Ozanne, Polidoro da Caravaggio, Poussin, Raphael, Rembrandt, Guido Reni, Luca della Robbia, Rosso aus Florenz, Jacopo Sansovino, Andrea del Sarto, Tizian, Trevisani, Vien, Simon Vouet.

Nicht selten wird berichtet, daß es den Künstlern recht schwer geworden sei, daß sie den hartnäckigen Widerstand der Verwandten und allerhand Widerwärtigkeiten überwinden mußten, ehe sie zur Kunst gelangten. So bei Callot, Chodowiecki, Greuze, Knüpfer, Kobell u. A. Erfolgloses Bemühen kommt hier ebenso vor, wie bei der Musik. Ein lehrreiches Beispiel ist Goethe, denn er bemühte sich eigentlich sein Leben lang um das Zeichnen, ohne etwas Rechtes zu erreichen. Ein kleines Talent pflegt sich wenigstens durch Kunstfreude und -Verständniß kundzugeben, aber auch diese Empfänglichkeit muß in der Hauptsache angeboren sein. Es ist erstaunlich, wie wenig der gute Wille allein leistet. Man mag jahraus jahrein Gallerieen besuchen, man erwirbt wohl Wissen, aber das eigentliche Kunstgefühl lernt sich nicht. Würde nicht in

diesen Dingen so entsetzlich gelogen, so brauchte man diese Thatsache nicht besonders zu betonen.

Die Vererbung der Bildkünste gleicht ganz der der Musik. Wir finden theils Künstlerfamilien, theils kleinere Gruppen. Von jenen nenne ich: Burgkmair, Cranach, Caracci, Bassano (da Ponte), Holbein, Merian, Vischer, Zum Ring, Tischbein, van der Weyden, Brueghel, van Kessel, Francken, Gautier, Kilian, Lepautre, Jordaens, Teniers, Ryckaert, Bredael, Hals, Ruisdael, van Loo, Camphuysen, Ravesteyn, Mytens, Swanenburch, van Mieris, Mignard, Terborch, Gaddi, Orcagna, Giamberti da San Gallo, Libri, della Robbia, San Michele, Procaccini, Badile, Vecelli, Vernet, Parrovel, de Pas, Dumoustier, Bonheur, Begas. Die kleineren Gruppen sind Vater und Sohn oder Söhne (Giovanni Santi und Raphael, Al. Allori und Sohn, Filippo Lippi und Sohn, Correggio und Sohn, Jacopo Bellini und 2 Söhne, Luini und 3 Söhne, Fr. Raibolini und 2 Söhne, Ribalta und Sohn, Hans Schäufelin und Sohn, Quinten Massys und 2 Söhne, Mierevelt und 2 Söhne, de Heem und 2 Söhne, Potter und Sohn, Dirk Bouts und 2 Söhne, Laireſſe und 2 Söhne), Gebrüder (van Eyck, Beham, Bril, de Vos, Huysmans, van Ostade, Mostaert [Zwillinge], Breydel, van der Werff, Pollajolo, Palamedesz, Donatello, Zucchero, Ghirlandajo, Dossi, Barbieri), Onkel und Neffe (Lionardo da Vinci, Giacomo Palma, Canaletto, Phil. de Champaigne, Sandrart, W. de Heusch, Clowet, Pordenone), Vater und Tochter (Dolci, Tintoretto, del Pò, Gentileschi, Fontana, Sirani, Rossi), Bruder und Schwester (Margarete van Eyck,

Ch. Litzewsky und Schwester Anna Dor. Therbusch, W. E. Dietrich und Schwester Marie Dor. Wagner), Schwestern (Stella, Anguisciola). Auch hier fehlen die Gruppen Mutter und Sohn [1]), Mutter und Tochter.

Das Verhältniß der Geschlechter ist bei den Bildkünsten deshalb schwerer zu beurtheilen als bei der Musik, weil der Unterschied zwischen Ausübenden und Schaffenden nicht augenfällig, sondern eine Sache künstlerischen Urtheils ist. Die Zahl der weiblichen Bildhauer ist ganz klein, die der Malerinnen ist größer, aber (vielleicht abgesehen von der allerneuesten Zeit) immer noch sehr klein gegen die der Maler. Charakteristisch ist, daß die Malerinnen mit wenig Ausnahmen sich nur im Stillleben und im Porträt geübt haben. Manche sind offenbar zeitweise weit über Gebühr geschätzt worden, wie Angelika Kauffmann, im Allgemeinen aber scheint das allgemeine Urtheil dahin zu gehen, daß trotz mancher achtbaren Leistungen die weibliche Malerei Mittelgut ist und daß wahrhaft Bedeutendes weiblichen Künstlern nicht zu danken ist. In neuerer Zeit hat nur Eine Malerin, Rosa Bonheur, Ausgezeichnetes geschaffen. Diese aber hatte so viel Männliches in ihrem Wesen, d. h. in Aussehen und Neigungen, daß sie offenbar, wenigstens in gewissem Sinne, als Zwitter anzusehen ist.[2]) Sie war, wie die meisten talentirten Malerinnen, die Tochter eines Künstlers.

[1]) Es wird berichtet, daß der Vater des Malers Uhde nicht künstlerisch beanlagt war, daß aber die Mutter gut zeichnete.

[2]) Eine gute Biographie hat R. B.'s Verwandter René Peyrol geschrieben (Rosa Bonheur, her life and work. The Art annual for 1889). Manches Eigenthümliche aber ist nicht erwähnt.

Auch bei den Bildkünstlern sind Ehen zwischen Künstlern und Künstlerinnen oder Töchtern von Künstlern nicht selten, aber der Gedanke, daß auf diese Weise das Talent gezüchtet werden könnte, findet keine Unterstützung. Andrea Mantegna heirathete die Tochter Jacopo Bellini's, sein Sohn war Maler ohne Bedeutung. Paolo Caliari heirathete die Tochter Badile's, seine Söhne waren ohne Talent. Velasquez heirathete die Tochter Pachecos, es wird nur berichtet, daß seine Tochter wieder einen Maler heirathete. Ferner seien erwähnt die Paare Delft-Mierevelt, Deyster-Eckhoute, Dumont-Coypel, Dupuis-Duchange, Fontenay-Monnoyer, Hogarth-Thornhill, Jordaens-van Oort, Poussin-Dughet, Jan Steen-Goyen, Vien-Reboul.

d) Daß das mimische Talent nicht erst durch Erziehung erworben wird, sondern eben so ursprünglich ist wie andere Kunsttriebe, geht besonders daraus hervor, daß viele hervorragende Schauspieler gegen den Willen ihrer Familie Künstler geworden sind, wie Colley Cibber, Destouches, Iffland u. A. Auch zeigt es sich nicht selten schon in früher Jugend, wie bei Garrick, Goldoni, Foote u. A. Diese Thatsachen und die, daß alle Mühe aus einem schlechten Schauspieler keinen guten machen kann, sind wohl allgemein bekannt. Ich will sie nicht weiter belegen. Dagegen scheint es mir der Mühe werth, etwas genauer auf die Vererbung des mimischen Talentes einzugehen, was meines Wissens noch nie geschehen ist.

Bisher hatte es sich herausgestellt, daß das Talent zur Mathematik, wie das zur Mechanik, zur Musik, zur bildenden Kunst da, wo es ererbt wird, vom Vater er-

erbt wird, daß es ziemlich häufig ererbt wird und unter Umständen in einer ganzen Geschlechterfolge wiederkehrt. Man kann daraus schließen, daß die genannten Fähigkeiten ursprünglich männliche Eigenschaften sind, daß sie da, wo sie bei weiblichen Gliedern der Familie gefunden werden, gewissermaaßen eine Mischung der Geschlechtereigenschaften darstellen. Wie bei den Vögeln nur das Männchen singt, so sind die genannten Kunsttalente auf einer bestimmten Stufe der Entwickelung secundäre Geschlechtsmerkmale gewesen.

Bei dem mimischen Talente liegen die Verhältnisse recht eigenthümlich. Zwar ist die Mimik nicht durch die Schauspielkunst erfüllt, aber man wird sich doch an die Schauspieler halten müssen, da sonst Mimen von Fach kaum aufzufinden sind. Ueber die Schauspieler aber haben wir verhältnißmäßig wenig Nachrichten. In den alten Zeiten lag Mißachtung auf dem Stande, so daß die Personalien nicht ernstlich beachtet wurden. Die Sitte schloß in der Regel das weibliche Geschlecht von der Betheiligung aus, nicht nur bei den alten Griechen, sondern auch noch zu Shakespeare's Zeit gab es keine Schauspielerinnen. Man ist also auf die letzten Jahrhunderte angewiesen. Das wäre weiter nicht schlimm, aber auch hier wird unsere Beobachtung durch die Sitte gestört. Seitdem es nämlich Schauspielerinnen giebt, haben die Verhältnisse es mit sich gebracht, daß jene gewöhnlich von Schauspielern geheirathet werden. Finden wir die Kinder aus Schauspielerehen talentlos, so berechtigt das zu dem Schlusse, daß das Vorhandensein des Talentes bei beiden Eltern

die Vererbung nicht gewährt, daß es nicht mehr leistet, als das Talentirtsein des Vaters, ein Schluß, der auch bei den anderen Künsten zu ziehen war. Finden wir aber talentvolle Schauspielerkinder, so weiß man nicht ob das Talent vom Vater oder von der Mutter stammt. Auch liegt der Einwand nahe, daß bei den Theaterkindern frühzeitige Gewöhnung das angeborene Talent ersetzen oder vortäuschen könne. Diesem Einwande kann man dadurch entgehen, daß man nur die hervorragenden Schauspieler beachtet; bei diesen kann das Aufwachsen bei der Truppe wohl die Entwickelung eines Talentes fördern, ein großes Talent jedoch kann durch äußere Einflüsse nie entstehen. Dem ersten Bedenken aber ist in vielen Fällen nicht auszuweichen.

Meine Untersuchungen haben ergeben, daß das mimische Talent den eigentlichen Kunsttalenten insofern gleicht, als es ziemlich oft vererbt wird, auch durch mehrere Generationen.

Zunächst möchte ich auf ein paar Schauspielerfamilien eingehen. Johann Karl Löwe (1731—1807), der sich als Komiker auszeichnete, war mit einer Soubrette verheirathet. Seine Kinder Friedrich August (1767—1816) und Dorothea (geb. 1769) waren: jener Schauspieler, Tenor und Componist, diese Opernsängerin. Friedrich August hatte zu Kindern: Julie Sophie (1786—1852), eine gute Schauspielerin, Ferdinand (1787—1832), einen Schauspieler, Johann Daniel Ludwig (1795—1871), einen guten Schauspieler, Henriette Caroline (geb. 1783), eine Sängerin. Ferdinand's Kinder waren Johanna Sophie

(1815—1866), Opernſängerin, ſpäter Fürſtin Liechtenſtein, Feodor Franz Ludwig (1816—1890), Schauſpieler, Lila (geſt. 1853), Schauſpielerin. Johann Daniels Tochter war Anna (geb. 1821), Schauſpielerin, ſpäter Gräfin Potocki. Sind auch meine Nachrichten ungenügend, da beſonders über die Mütter zu wenig beigebracht wird, ſo zeigt doch die Familie Löwe deutlich die Vererbbarkeit des Talentes. Noch mehr Intereſſe erweckt die Familie Devrient. Ludwig Devrient (1784—1832), der mehrmals verheirathet war, aber keinen Sohn hinterlaſſen hat,[1]) war der Sohn eines Tabakfabrikanten (alias Seidenhändlers) Tobias Devrient, über deſſen Frau nichts Näheres bekannt zu ſein ſcheint. Nach einer Angabe iſt Tobias zweimal verheirathet geweſen; ſollten Ludwig und der nachher zu erwähnende Philipp aus verſchiedenen Ehen ſtammen, ſo wäre doch wohl in Tobias die Quelle des Talentes zu ſuchen. Der zweite Sohn des Tobias hieß Emmanuel. Weder er ſelbſt, noch ſeine zahlreiche, heute noch lebende Nachkommenſchaft hat das mimiſche Talent gezeigt. Der dritte Sohn Philipp war Stickmuſterfabrikant und hatte eine Wittwe Fuchs, die als proſaiſch bezeichnet wird, geheirathet. Trotz der Stickmuſter und dieſer Wittwe waren unter ſeinen Kindern drei ausgezeichnete Schauſpieler: Emil Devrient (1803—1872), Eduard Devrient (1801—1877) und Karl Auguſt Devrient (1797—1823), und ſeine Tochter Mathilde hatte von dem Rentier Stägemann zwei begabte Söhne Max und

[1]) Seine Tochter, ſpäter verehel. Höffert, war eine unbedeutende Schauſpielerin.

Eugen Stägemann, sowie eine Tochter, deren Sohn wieder Schauspieler geworden ist. Emil Devrient heirathete eine Schauspielerin (Doris Böhler), aber von seinen vielen Kindern betrat nur eines die Bühne, Marie Marchand. Eduard Devrient heirathete Therese Schlesinger und unter seinen Kindern waren Otto (dessen Kinder nicht Schauspieler sind), in geringerem Grade Marie schauspielerisch begabt. Karl August endlich hatte von Wilhelmine Schröder zwei Söhne, deren einer, Friedrich (kinderlos), Schauspieler wurde, und in zweiter Ehe von der Schauspielerin Bloch den Sohn Max, der Schauspieler ist.[1])

Daß auch die Tanzkunst vererbt werden kann, zeigt die Familie Taglioni. Marie Taglioni (1804—1884) und Paul Taglioni (1808—1884) stammten aus einer italienischen Künstlerfamilie, in der die Begabung für den Tanz sich durch Generationen forterbte, ihre Eltern waren der Tänzer Philipp Taglioni und die Sängerin Karstens. Paul Taglioni heirathete die Tänzerin Amalie Galster und seine Tochter Marie (1831—1891) war wieder Tänzerin.[2])

---

[1]) Weitere Beispiele von Schauspieler-Familien mit drei Generationen sind die Familien Doebelin, Poisson, Thomassin, la Thorillière, Unzelmann. In allen heiratheten die Schauspieler in der Regel wieder Schauspielerinnen. Häufiger sind vielköpfige Schauspieler-Familien mit zwei Generationen, so die Familien Quinault, Riccoboni u. A.

[2]) Interessant ist auch die Familie Vestris. Gaetano Vestris (1729—1808), le dieu de la danse, hatte von der Tänzerin Allard einen Sohn, der als Vestris-Allard bekannt wurde. Gaetano heirathete die Tänzerin Anna Heinel, scheint aber von ihr keine

Sehr häufig sind die Fälle, in denen ausgezeichnete Schauspieler oder Schauspielerinnen einen Schauspieler zum Vater haben. Gewöhnlich hat der Schauspieler-Vater eine Schauspielerin geheirathet, indessen trifft man auch Fälle, in denen die Mutter nicht der Bühne angehörte.

Dagegen ist es auch hier schwer, Fälle zu finden, in denen die Vererbung sicher von der Mutter ausgeht. Ich habe bisher nur einen Fall, den man so auffassen könnte, getroffen: Friedrich Ludwig Schröder (1744—1856) war der Sohn einer Schauspielerin (die in zweiter Ehe dem Schauspieler Ackermann verbunden war), sein Vater aber war Organist in Berlin. Beweisen kann ein vereinzelter Fall nicht viel, denn es wäre denkbar, daß der Vater-Organist das mimische Talent latent gehabt hätte, und weil oft Schauspieler aus anscheinend talentlosen Familien hervorgehen, braucht das Talent Schröders nicht von der Mutter zu stammen. Erst wenn ein Zusammentreffen relativ häufig ist, kann hier auf eine ursächliche Beziehung geschlossen werden. Ich weiß aber Schröder keinen anderen hervorragenden Schauspieler zur Seite zu stellen. Einige kleine Talente kann man noch

---

Kinder gehabt zu haben. Gaetano's Bruder Paco, ein mäßiger Schauspieler, heirathete die berühmte Schauspielerin Marie Rose Dugazon, deren Vater, Bruder und Schwester Schauspieler waren. Der dritte Bruder, Angiolo Vestris, ein mäßiger Tänzer, heirathete die Schauspielerin Françoise Gourgaud.

Erinnert sei an die Schwestern Elßler, Fanny (1810—1884) und Thereſe (1808—1878); letztere ist als morganatische Gemahlin des Prinzen Adalbert von Preußen gestorben.

beibringen (z. B. hatte die Bühnensängerin Josephine Schulze, geb. 1790, die mit einem Juristen verheirathet war, die Bühnensängerin Hedwig Schulze zur Tochter), aber darauf ist nicht viel Gewicht zu legen.

Gerechterweise muß man zugeben, daß es den Schauspielerinnen schwer fällt, beweisende Fälle zu schaffen. In der Regel kommen drei Möglichkeiten in Betracht: Entweder sie haben keine oder doch keine anerkannten Kinder, oder sie sind mit einem Schauspieler verheirathet, oder sie heirathen einen Reichen, einen Vornehmen, treten damit von der Bühne ab und ihre Kinder werden zu anderen Berufen genöthigt. Immerhin sollte man erwarten, daß ein Sohn einer Schauspielerin und eines nicht mimenden Mannes dann, wenn er ein großes Talent hätte, ebenso alle Widerstände überwinden würde, wie viele Söhne aus bürgerlichen Familien gegen den Willen ihrer Angehörigen sich den Zugang zur Bühne erkämpft haben. Es heirathen ja nicht alle Schauspielerinnen Grafen und Fürsten. Wenn der Vater z. B. ein Kaufmann ist, warum sollte der Sohn oder die Tochter das Talent nicht zu Tage bringen? Aber dergleichen wird nicht berichtet.

Demnach müssen wir doch annehmen, daß auch das mimische Talent, wenn es vererbt wird, nur vom Vater vererbt wird.

e) Aussagen über Dichter werden dadurch erschwert, daß man nicht recht weiß, wo die Dichtkunst aufhört. Jeder gesteht zu, daß es Verse ohne Poesie und Poesie ohne Verse gebe. Bei Prosa kann das Dichterische ent-

weder in der Darstellung oder in der Erfindung liegen und in beiden Fällen dürfte ein allmählicher Uebergang vom rein Dichterischen zum rein Prosaischen anzunehmen sein. Manchmal mag durch Verstand und Uebung Phantasie vorgetäuscht werden, wie denn bei vielen Romanen und Schauspielen es zweifelhaft sein mag, ob dem Verfasser wirklich dichterisches Talent zukomme, und andererseits sind manche historische oder philosophische Darlegungen zweifellos der dichterischen Phantasie entsprungen. Vielleicht noch deutlicher ist die Sache bei der Darstellung. Man denke z. B. an die Schriften Fr. Nietzsches, in ihnen giebt sich ein großes Dichter-Talent kund. Ueberhaupt scheint ein schöner Stil nur dem möglich zu sein, der eine dichterische Ader hat, denn er setzt Freude und Kraft zu Rhythmus und Wohlklang voraus, zu Bildern und Farben. Sind die Stilisten Halbdichter, so können auch die Redner von den Dichtern nicht ganz abgetrennt werden. Denn diese brauchen nicht nur mimisches, sondern auch poetisches Talent, da sie durch Worte Leidenschaften erregen wollen. Wenn einer das, was alle wissen, so aussprechen kann, daß „es wirkt", so müssen ihm dichterische Mittel zu Gebote stehen. Man denke an die Rede des Antonius an Cäsars Leiche.

Diese Betrachtung, die leicht weiter ausgesponnen werden könnte, schicke ich voraus, weil eine gewisse Weitherzigkeit dem Begriffe des Dichters gegenüber dadurch gerechtfertigt wird und weil die Grenzenlosigkeit der Poesie gegen andere Verwendungen der Sprache

jene in eine Art von Gegensatz gegen die andern Künste bringt.

Denn auch andere Gründe sprechen dafür, daß Poesie eine von der der anderen Künste abgesonderte Stellung anzuweisen. Ganz besonders zeigen die Thatsachen der Vererbung, daß dies nöthig ist.

Daran allerdings, daß der Dichter so gut wie jeder andere Künstler als solcher geboren wird, ist nicht zu zweifeln. Vielmehr wird gerade das »poeta nascitur« immer betont. Hier wie bei anderen Talenten schließt man auf das Angeborensein zunächst aus dem frühen Hervortreten des Talentes, aus seiner Kraft, Hindernisse zu überwinden, und aus der Erfolglosigkeit willkürlicher Bestrebungen.

Galton [1]) sagt Folgendes: „Die Dichter und Künstler sind im Allgemeinen Leute von hohem Streben, indessen sind sie eine sinnliche, geschlechtlich reizbare Rasse und höchst unregelmäßig in ihrer Lebensweise. Sogar von dem strengen Tugendprediger Dante spricht Boccaccio in sehr scharfen Worten. Ihre Talente sind in der Regel in früher Jugend entfaltet, wenn der erste Sturm der Liebes-Leidenschaft sie geschüttelt hat. Von allen, die im Anhange zu diesem Kapitel aufgezählt werden, ist Cowper der einzige, der erst im reifen Leben zu schreiben begann, und keiner, Camoens und Spenser vielleicht ausgenommen, wurde erst nach dem 30. Jahre zum Autor. Béranger, der ursprünglich Setzer war,

[1]) Hereditary Genius. 2. Ed. p. 218.

unterrichtete sich selbst und veröffentlichte seine ersten Gedichte mit 16 Jahren. Burns war mit 10 Jahren in seinem Orte berühmt. Calderon begann mit 14 Jahren. Campbell veröffentlichte seine „Freuden der Hoffnung", als er 20 Jahre war. Goldoni schrieb mit 8 Jahren ein Lustspiel, das alle in Erstaunen setzte. Ben Jonson, ursprünglich ein Maurer-Junge, arbeitete sich durch zu Westminster und Cambridge und erlangte mit 24 Jahren Berühmtheit. Keats, ein Chirurgen-Lehrling wurde mit 21 Jahren Autor und starb mit 25 Jahren. Metastasio trat in der Kindheit als Improvisator auf und schrieb mit 15 Jahren. Tom Moore schrieb unter dem Namen Thomas Little und war mit 23 Jahren berühmt. Ovid machte schon als Knabe Verse. Pope veröffentlichte seine „Pastorals" mit 16 Jahren und übersetzte die Ilias zwischen 25 und 30 Jahren. Shakespeare muß sehr früh begonnen haben, da er die meisten seiner historischen Stücke schon im 35. Jahre beendigt hatte. Schiller erweckte als Knabe große Hoffnung und wurde mit 23 Jahren durch seine „Räuber" berühmt. Sophokles schlug im Alter von 27 Jahren den Aeschylos im Wettkampfe um den Theater-Preis."

Jeder kann mit Leichtigkeit weitere Beispiele finden.[1]) Immerhin muß man sagen, daß das dichterische Talent im Vergleiche mit anderen erst relativ spät im Leben sich kundgiebt. Auch das ist zu betonen, daß Viele in der Jugend sich dichterisch bemühen, die später die reine

[1]) Z. B. Ariost, Bürger, Marie Ticci, Cowley, Congreve, Lope de Vega.

Prosa vertreten, und daß die ersten Versuche wirklicher Dichter oft denen jener Scheindichter recht ähnlich sind. Wäre Goethe an seinem Blutsturze gestorben, so hätte kein Mensch geahnt, was in ihm steckte. Vielleicht beruht die allgemeine Anerkennung des »poeta nascitur« besonders auf der Nutzlosigkeit der Erziehung. Gerade durch die vielen Versuche, das angeborene Talent durch Unterweisung zu ersetzen, hat man sich von der Werthlosigkeit der künstlichen Poesie überzeugt. In Gottscheds Zeit glaubte man durch Befolgung bestimmter Regeln ein Dichter werden zu können; die Ergebnisse waren fürchterlich. Auch eifrige Nachahmung ist nutzlos. Während Goethes späterer Jahre dichtete die ganze weimarische Gesellschaft, aller Eifer aber lieferte nur Spreu.

Ist das poetische Talent angeboren, so ist es natürlich ererbt, d. h. es hängt von der Beschaffenheit der Eltern ab. Es ergiebt sich aber nicht, auf welche Beschaffenheit der Eltern es ankommt. Insbesondere bleibt dahingestellt, inwieweit gleichartige Vererbung anzunehmen ist.[1])

Die Betrachtung der Mathematiker und der Mechaniker, der Musiker und der Bildkünstler hat gezeigt, daß gleichartige Vererbung häufig ist und daß sie fast immer vom Vater ausgeht. Es lassen sich nicht nur viele Fälle nachweisen, in denen das Talent beim Vater schon vorhanden war, sondern man findet auch Familien, in

[1]) Das Vorkommen dichterischer Geschwister (Ariost, Chenier, Corneille, Schlegel, Stollberg u. A.) erlaubt auch nur den Schluß auf Ungeerbtsein des Talentes überhaupt.

denen das Talent durch mehrere Geschlechter wiederkehrt, also mit einer gewissen Hartnäckigkeit vererbt wird.

Nun wird gefragt, wie steht die Sache bei den Dichtern? Galton, der sich zum Ziele gesetzt hat, nachzuweisen, daß hervorragende Männer hervorragende Verwandte überhaupt haben, zählt 57 Dichter auf und findet unter ihnen 20 mit hervorragenden Verwandten. Fragt man jedoch nach der gleichartigen Vererbung, so bleiben nur acht Beispiele übrig, nämlich Aeschylos (Sohn), Aristophanes (S.), Coleridge (S.), Dibdin (S.), Dryden (S.), Racine (S.), Tasso (Vater), Lope de Vega (S.). Galton hat noch eine Abtheilung, literary men, in der auch dichterische Talente genannt werden. Man kann etwa aus dieser Abtheilung noch hierher bringen: Joseph Addison und Maria Edgeworth (beider Väter waren Schriftsteller), Lesage und Roscoe (die Söhne mit dichterischer Anlage hatten), die Familien Lessing, Schlegel, Seneca, Swift, Taylor, Trollope. Wie man sieht, ist das Ergebnis ziemlich dürftig. Man kann allerdings noch einige Beispiele gleichartiger Vererbung beibringen. Wenn die Söhne des Aeschylos Euphorion und Bion, der Sohn des Sophokles Jophon und der Enkel Sophokles von dem natürlichen Sohne Ariston, die Söhne des Euripides und Araros, der Sohn des Aristophanes, als Dichter bezeichnet werden, so muß man die Sache dahingestellt sein lassen, weil wir die Werke der Genannten nicht kennen, nicht wissen, ob sie selbst etwas geleistet oder nur die Hinterlassenschaft der Väter ver-

werthet haben. Die Dichter bildeten bei den Alten eine Art von Zunft und die Kunst wurde z. Th. vom Vater dem Sohne wie ein Handwerk übergeben. Aus späterer Zeit können u. A. Crébillon (der Sohn schrieb schlüpfrige Romane), Piron (der Vater war Apotheker und Dialektdichter), Legouvé und Sohn, Geronimo Bartolommei und sein Sohn Mathias, Guillaume Colletet und sein (schwacher) Sohn François, Jean Dorat und sein Sohn Louis (und eine gelehrte Tochter), Ant. Hammond und sein Sohn James, Lesage und seine Söhne, Andreas Gryphius und sein schwächerer Sohn Christian, Voß und sein Sohn Heinrich, dessen Talent freilich recht klein war, Daniel Ehrenfried Stöber und seine Söhne August und Adolf (elsässische Dichter), aus neuer Zeit Richard Wagner und Sohn, die beiden Dumas, die Paare Genée, Prölß, v. Stern, v. Wolzogen genannt werden. Man braucht nur das Register einer Literaturgeschichte durchzusehen, um sich von der Seltenheit solcher Gruppen zu überzeugen; trifft man ein Namenpaar, so sind es gewöhnlich Brüder. Zweierlei macht besonders Eindruck, daß gerade bei den Dichtern, die uns hauptsächlich werth sind, so bei Dante, Luther, Shakespeare, Goethe, Schiller, Bürger, Byron, weder Vater noch Sohn das poetische Talent gehabt haben und daß es eigentliche Dichterfamilien, wie es Musiker- und Malerfamilien giebt, nie gegeben hat. Wenn Goethe (bei Eckermann) sagt: „Das Talent ist freilich nicht erblich", so meint er offenbar das dichterische Talent.

Der am nächsten liegende Gedanke ist: Wenn das

Talent nicht vom Vater ſtammt, ſo könnte es wohl von der Mutter ſtammen. Bekanntlich hat Schopenhauer die Lehre aufgeſtellt, man erbe vom Vater den Willen oder Charakter, von der Mutter den Intellect. Er weiſt auf den Ausdruck „Mutterwitz“ hin, der die Bedeutung des mütterlichen Intellects andeute. Iſt nun auch ſeine Behauptung, daß die Regel bei „Künſtlern, Dichtern und Philoſophen“ zutreffe, weder für die nützlichen, noch für die ſchönen Künſte anzuerkennen, ſo gilt ſie doch vielleicht für die hier auch von Schopenhauer von den Künſtlern abgetrennten Dichter. Mit Recht bemerkt Schopenhauer: „Für die wirkliche Erblichkeit des Intellects von der Mutter würde die Zahl der Belege viel größer ſein, als ſie vorliegt, wenn nicht der Charakter und die Beſtimmung des weiblichen Geſchlechts es mit ſich brächte, daß die Frauen von ihren Geiſtesfähigkeiten ſelten öffentliche Proben ablegen, daher ſolche nicht geſchichtlich werden und zur Kunde der Nachwelt gelangen. Ueberdies können, wegen der durchweg ſchwächeren Beſchaffenheit des weiblichen Geſchlechts, dieſe Fähigkeiten ſelbſt nie bei ihnen den Grad erreichen, bis zu welchem ſie, unter günſtigen Umſtänden, nachmals im Sohne gehen: in Hinſicht auf ſie ſelbſt aber haben wir ihre Leiſtungen in eben dieſem Verhältniß höher anzuſchlagen.“ Von Dichtermüttern führt er an die Mutter J. J. Rouſſeau's, die Goethe's, die Schiller's, die Bürger's, die Walter Scott's. Zweifelhaft ſei die Sache bei Byron. Von Bürger's Mutter ſagt Althof, ſie ſei eine Frau von den außerordentlichſten Geiſtesanlagen geweſen, die aber ſo wenig

angebaut waren, daß sie kaum leserlich schreiben gelernt hatte; sie würde bei gehöriger Cultur die berühmteste ihres Geschlechts geworden sein. Scott's Mutter dichtete selbst. Lombroso nennt ferner als von der Mutter aus begabt William Cowper, Chateaubriand, Lamartine, Thomas Gray, Swift, Manzoni, Foscolo. Wenn man die Dichterbiographieen liest, so wird einem die Mutter des Dichters nicht nur als feine, liebe, fromme, geistig bedeutende, geniale Frau bezeichnet, Benennungen, mit denen man nicht viel anfangen kann, und die zum Theil wohl der kindlichen Liebe entsprungen sein mögen, sondern es wird auch nicht selten bestimmt gesagt, die Mutter sei poetisch begabt gewesen, habe eifrig in den Dichtern gelesen oder selbst Verse gemacht. Manchmal wird betont, daß der Vater dagegen eine prosaische Erscheinung gewesen sei, wie bei Bürger's Vater. Nach alledem scheint es ziemlich sicher zu sein, daß, von Ausnahmefällen abgesehen, die geistigen Eigenschaften der Mutter für den Dichter sehr wichtig, vielleicht oft die Hauptsache sind. Ist das so, dann ist auch zu erwarten, daß das Talent bei Mutter und Tochter zugleich vorkommen könne, ein Fall, den man bei den Künsten im engeren Sinne fast niemals findet. In der That kann man wenigstens einige Beispiele nennen: Antoinette Deshoulières, geb. de la Garde (1633—1694), eine zu ihrer Zeit gefeierte Dichterin, hatte eine Nachfolgerin in ihrer Tochter Antoinette (1662—1718), die freilich dichterisch weit weniger begabt war. Charlotte Birchpfeiffer ist die Mutter der Wilhelmine von Hillern, und diese ist die Mutter der Frau

Diemer, Agnes Willms ist die Tochter der Ottilie Wildermuth und (als Beispiel lateraler Vererbung) Therese Dahn, geb. Freiin von Droste-Hülshoff, ist die Nichte der Annette von Droste-Hülshoff.[1])

Wenn beim poetischen Talente bald der Einfluß des Vaters, bald der der Mutter, vorwiegend aber der der Mutter den Ausschlag giebt, so tritt damit der Dichter vom Künstler weg hin zu den Leuten, die man als Intelligenzen bezeichnen kann, die durch Scharfsinn, Urtheilskraft u. s. w. im Allgemeinen ausgezeichnet sind. Denn auch bei diesen scheint die Formel Schopenhauer's im Durchschnitte zu gelten. Offenbar hat er, als er sie aufstellte, nächst Goethe sich selbst im Auge gehabt. Weitere Beispiele sind leicht zu finden. Ich will nur einige anführen. Fontenelle war der Sohn eines Advokaten aus guter Familie und der Martha Corneille, der Schwester des großen Corneille. Er rühmt seine Mutter und sagt: Je lui ressemblais et je me loue en le disant. Um dem Onkel ähnlich zu werden, dichtete er sehr viel, es war aber nichts damit und erst als „literary man" erreichte er hohen Ruhm. Schopenhauer nennt: Joseph II., Cardanus, d'Alembert, Buffon, Kant, Baco, Boerhave. Man kann noch anführen: R. Boyle, Cäsar, Cuvier, E. Forbes, Karl August von Weimar, Napoleon. Besonders überzeugend wirkt, worauf auch Schopenhauer hinweist, die

[1]) Dichterisch begabte Töchter von Dichtern sind recht häufig (Desroches, l'Héritier, Visscher u. A.), aber natürlich ist davon kein Aufheben zu machen, da nach der Analogie dieses Verhalten zu erwarten ist.

alltägliche Erfahrung, die ein Jeder macht. Bei den „gescheiten Leuten", die man gut kennt, ist immer die Mutter gescheit und die Söhne dummer Weiber sind immer dumm. Dabei meine ich natürlich den „Mutterwitz", nicht die Kenntnisse, denn eine ungelehrte Frau kann viel gescheiter sein, als eine „hochgebildete" und gelehrte Kenntnisse der Mutter nützen den Kindern ebensowenig wie anderen Leuten.

Blicken wir zurück, so ergiebt die Kunstgeschichte wirklich mit größter Bestimmtheit, daß die Kunsttalente angeboren sind, denn sie zeigen sich in früher Jugend, zuweilen unter den ungünstigsten Umständen, sind bei gleicher Erziehung bald vorhanden, bald abwesend, können nicht absichtlich hervorgerufen werden, stehen in keinem Verhältnisse zu anderweiten Fähigkeiten. Das gilt von allen Künsten, ist für die schönen Künste wohl allgemein zugestanden, überrascht vielleicht in Anwendung auf die nützlichen Künste (und die Mathematik).

Ist ein Talent angeboren, so muß es von der Beschaffenheit der Eltern abhängen. Thatsächlich handelt es sich in einem Theile der Fälle um gleichartige Vererbung. Das war bekannt, aber ich habe zum ersten Male gezeigt, daß mit Ausnahme der Poesie die Vererbung der Kunsttalente ausschließlich vom Vater ausgeht.[1]) Das Weib kann zwar einen gewissen Grad des Talentes vom Vater erben, aber es giebt sein Talent nicht weiter. Dieser Umstand zusammen mit der

[1]) Wie ich früher bemerkte, habe ich Manches genauer als hier in der „Stachyologie" besprochen.

Seltenheit und der durchschnittlich geringen Größe weiblicher Kunsttalente beweist, daß die Kunsttalente ursprünglich Mannes-Eigenschaften sind. Höchst merkwürdig ist die Sonderstellung der Poesie, der offenbar jüngsten Kunst.

Natürlich fragt man, warum wird ein Talent nur manchmal vererbt? Warum scheinbar nur in der Minderzahl der Fälle? Zunächst ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen, wie oft in Wirklichkeit die Vererbung vorkommt. Wenigstens ist mir nicht bekannt, wie man es genau bestimmen könnte. Ich habe einen Versuch „mit ungenügenden Mitteln" gemacht, d. h. ich habe nachgesehen, wie oft in einem Maler-Verzeichnisse Namenwiederholungen vorkamen, und es ergab sich, daß unter 2365 ein Name nur einmal 1598 mal genannt war, zweimal 203 mal, dreimal 61 mal, viermal 22 mal, fünfmal 7 mal, sechsmal 3 mal, siebenmal 3 mal, achtmal 2 mal.[1]) Danach scheint in der That das vererbte Talent seltener zu sein als das nicht vererbte. Aber in einer Kunstgeschichte werden natürlich nur die namhaften Künstler angeführt. Nimmt man auch auf die unberühmt gebliebenen Väter Rücksicht, so wird das Ergebniß anders. L. Arréat fand unter 300 Malern beinahe 200, deren Väter Maler oder Kunsthandwerker gewesen sind, und er glaubt, daß bei genaueren Nachrichten das letzte Drittel noch verkleinert werden würde. Auf jeden Fall muß man bedenken, daß

[1]) Man muß vor den Kritikern auf der Hut sein. Ich betone daher, daß ich von der Mangelhaftigkeit solcher Angaben ganz überzeugt bin und die Einwürfe der Kritik schon kenne.

das Talent bei den Vätern nicht selten vorhanden gewesen sein wird, ohne daß wir es wissen. Wie ich früher gesagt habe, ist der eigentlich typische Fall der Entstehung des Künstlers der, daß die Natur sozusagen einen Anlauf nimmt: Aus der Menge taucht ein Mann auf, dem ein mittleres Talent verliehen ist, und sein Sohn ist der Künstler. Gewiß liegt die Sache oft so, daß das Talent des Vaters, bez. Großvaters uns unbekannt geblieben ist, sei es, daß die Lebensverhältnisse es überhaupt nicht haben zum Vorschein kommen lassen, sei es, daß die allzu oft ungenügenden Biographieen es todtschweigen. Besonders dann, wenn das väterliche Talent nicht im Stande ausgedrückt ist, wird es uns leicht entgehen. Würde z. B. nur angegeben, daß Klinger's Vater Seifenfabrikant war, so würde Niemand erfahren, daß er ein beträchtliches Zeichentalent gehabt hat. Einige Beispiele ähnlicher Art giebt Arréat. Daß der Atavismus vorkommt, ist sicher, aber wie groß seine Bedeutung ist, kann man nicht sagen. Ich glaube, daß er oft überschätzt worden sei. Auf jeden Fall kann auch er die erste Entstehung des Talentes nicht erklären. Warum da oder dort in einem Menschen einer der Triebe, die alle Menschen haben, ungewöhnlich stark wird, darüber sind nur Vermuthungen möglich. Der Gedanke liegt nahe, es möchten die Umstände des Lebens einen zur Uebung einer bestimmten Fähigkeit nöthigen und er möchte dann die gesteigerte Fähigkeit auf seinen Sohn vererben. Es mag dahin gestellt sein, ob eine solche Vererbung erworbener Eigenschaften möglich ist. Dann kann man

denken, es möchte das Talent beim Zusammentreffen zweier Keime, die in eigenthümlicher Weise harmoniren, entstehen, wie ein Salz beim Zusammentreffen von Säure und Base. Diese und andere Vermuthungen sind möglich. Hier will ich nur noch einmal auf den Gedanken zurückkommen, daß vielleicht im Gange der Vererbung ein Kunsttalent an Stelle eines anderen treten könne. In manchen Familien taucht bald dieses, bald jenes Talent auf. Eine wirkliche Vertretung oder Metamorphose braucht nicht vorzuliegen. Es kann auch so sein, daß in solchen Familien überhaupt eine Tendenz zur Entwickelung der Kunsttriebe besteht und daß es von den Verhältnissen abhängt, unter denen das Individuum entsteht, ob dieses oder jenes Talent hervortritt. Ich will noch einige Beispiele beibringen. Der Vater des Schauspielers Colley Cibber war Bildhauer; Galilei's Vater war ein ausgezeichneter Musiker, der Guido Reni's war es ebenfalls; der Schauspieler Hannetaire war ein Neffe des berühmten Servandoni, der Architect, Maler, Maschinist, Decorateur und Schauspieldirector war; der Astronom Jeaurat stammte aus einer Künstlerfamilie; der Schauspieler Lekain war der Sohn eines geschickten Goldschmieds; der Astronom Méchain war der Sohn eines Architecten; Nicolas Ozanne war als Maler, sein Bruder Pierre als Ingenieur bekannt; der berühmte Architect Sturm war der Sohn eines Physikers; der Dichter und Maler Salvator Rosa war der Sohn eines Geometers und seine Mutter gehörte einer Familie unbedeutender Maler an; der Maler A. Voys war der Sohn eines berühmten Organisten. Man kann

sagen, das ist Alles Zufall. Indessen, wenn Jemand der Sache nachginge und eine genügende Zahl von Beispielen zusammenbrächte, so würde es sich wohl zeigen, daß nach der Wahrscheinlichkeit ein ursächlicher Zusammenhang anzunehmen ist. Hier genüge es, auf diese Dinge hingewiesen zu haben.

Wenn ein Künstler talentlose Nachkommen hat, so kann Verschiedenes in Betracht kommen. Besonders ist wohl zuzugeben, daß eine Tendenz besteht zur Ausgleichung von Abweichungen aus der Art. Ist irgendwo eine auffallende Spielart entstanden, so pflegt sie, wenn nicht eingegriffen wird, nach einiger Zeit wieder zu verschwinden. Der einmal festgewordene Artcharakter setzt sich in den Nachkommen wieder durch. Offenbar ist der Künstler eine Abweichung vom Durchschnittsmenschen, die nur unter besonders günstigen Verhältnissen entstehen und sich nicht auf die Dauer halten kann. Wenn also das Talent sich durch einige Generationen erhält, so ist das das Auffallende, während die Rückkehr zur Talentlosigkeit das Natürliche ist. Um zu erklären, warum es im einen Falle so ist und im anderen anders, könnte man an den Einfluß des weiblichen Theiles denken, annehmen, daß der Einfluß der Frau auf die Wiederkehr des Talentes beim Kinde bald fördernd wirkt, bald nicht. Es kann so sein, es braucht nicht so zu sein. Auf jeden Fall, wenn es so ist, sind die förderlichen Eigenschaften der Frau nicht bekannt, es ist also keine Aussicht darauf, Talente künstlich züchten zu können. Das kann man mit einiger Bestimmtheit sagen, daß eigenes Talent der Frau nichts

nützt.[1]) Die Verschiedenheit der Kinder, das Vorkommen talentirter Brüder neben talentlosen, mag hie und da auf die Verschiedenheit der Umstände bei der Zeugung bezogen werden. Jedoch ist die Hauptursache wohl die Verschiedenheit der Keime von vornherein. Es scheint ein verbreiteter Irrthum zu sein, daß die Ahnen mit mathematischer Genauigkeit die Zusammensetzung des Kindes besorgen, daß etwa Jeder von jedem der Urgroßeltern ein Achtel bekomme. So ist es aber sicher nicht. Vielmehr sind die einzelnen Keime, die ein Mensch in sich trägt, derart verschieden, daß der eine Keim mehr Eigenschaften des Vaters hat, der andere mehr der Mutter, daß der eine etwa Eigenschaften des Großvaters hat, der andere nicht, u. s. f. Auch mag die Energie der einzelnen Keime, wenn man so sagen darf, verschieden sein, sodaß der eine mehr dazu beiträgt, die Art des Vaters im Sohne wieder aufleben zu lassen, als der andere, der vielleicht nach Vereinigung mit dem Ei einen mehr mutterähnlichen Sohn ergiebt. Wenn den ursprünglichen Eigenschaften gegenüber die Erziehung von wenig Bedeutung ist, so ist sie doch nicht ohne Bedeutung und in manchen Fällen mag die Verschiedenheit der Brüder zum Theil von der Erziehung im engeren oder im weiteren Sinne (d. h. von den Lebensumständen) abzuleiten sein. Es ist nicht möglich, hier näher darauf einzugehen.

Die Antwort auf die Frage, welche Eigenschaften der Künstler habe, könnte mehrere Bände füllen. Ich will

[1]) Ein Schluß, zu dem auch Arréat gekommen ist.

nur das Wichtigste sagen und will nun, da wirklich die fraglichen Eigenschaften immer wiederkehren, die verschiedenen Künste gemeinsam behandeln. Die Künstlergeschichte lehrt zunächst, daß thatsächlich die allgemeinen Eigenschaften der Psychologen Attribute des Talentes sind, daß jeder die Aufmerksamkeit, das Gedächtniß, die Phantasie u. s. w. hat, die seinem Talente entsprechen. Sie zeigt aber auch, daß in diesen Dingen keine stetigen Verhältnisse zu finden sind, daß vielmehr individuelle Unterschiede vorkommen, daß z. B. bei annähernd gleicher Größe des Talentes der Eine ein besseres Gedächtniß hat als der Andere, u. s. f. Offenbar muß das Talent sich sozusagen in die individuelle Organisation einfügen und so entstehen in jeder Kunst verschiedene Typen, die bald mit einer gewissen Regelmäßigkeit wiederkehren, bald mehr oder weniger selten auftreten. Abgesehen von den allgemeinen Attributen ergeben sich Unterschiede durch die Verschiedenartigkeit des Talentes selbst. Jedes hat ja, wenn der Ausdruck erlaubt ist, seine Wurzeln. Bei der Musik kann z. B. der Sinn für Melodie und der für Harmonie unterschieden werden, bei der Malerei der Formsinn und der Farbensinn, u. s. f. Offenbar ist beim einzelnen Künstler nicht selten die eine Wurzel stärker als die andere und so ergeben sich viele Verschiedenheiten. Es kann aber nicht meine Aufgabe sein, das näher darzulegen, denn dazu gehören Fachkenntnisse, die ich nicht habe.[1])

[1]) Man hat mir bei der Mathematik thörichterweise vorgeworfen, ich hätte die Wurzeln des Talentes nicht unterschieden.

Zu fragen ist, ob zwischen den Talenten und den anderweiten Fähigkeiten oder Eigenschaften feste Beziehungen bestehen. Ich sehe dabei von dem Verhältnisse der Kunsttriebe zu einander zunächst ab. Offenbar sind die einen Eigenschaften indifferent, die anderen nicht. Der Muth z. B. hat mit den Kunsttrieben kaum etwas zu schaffen. Große Künstler können muthig oder feige sein, das ändert an ihrem Künstlerwerthe nichts. So ist es auch mit anderen Eigenschaften. Ob einer schlau ist oder nicht, ob er mitleidig ist oder nicht, ob er geizig ist oder nicht, das macht es nicht. Andere Eigenschaften aber sind nicht gleichgiltig. Der Fleiß ist wohl mehr als Attribut des Talentes anzusehen, denn der Künstler ist nicht schlechtweg, sondern nur in seinem Fache fleißig, hier aber in gewissem Sinne immer. Ein wirklich großes Talent ohne Fleiß scheint nicht vorzukommen. Freilich muß man unterscheiden. Der Eine arbeitet unermüdlich fort, der Andere nimmt einen gewaltigen Anlauf, ermüdet aber leicht und kommt nur stoßweise vorwärts. Alle aber werden ihrer Thätigkeit nicht satt, sondern kehren immer wieder aus innerer Nothwendigkeit zur Arbeit zurück. Wird einer durch andere Triebe, Genußsucht, Ehrsucht, politische Leidenschaft, Liebe, abgelenkt, so handelt es sich eben um Force majeur, d. h. der Kunsttrieb wird vorübergehend oder dauernd von anderen Trieben unterdrückt. Die „genialen aber faulen" Künstler der Bohème sind in der Regel arme Häringe, deren

Natürlich sind zwischen dem Geometer und dem Analytiker Unterschiede, aber Mathematiker sind sie beide.

Kunsttalent ebenso schwach ist wie ihr Charakter. Wenn auch nicht alle, so doch die meisten Künstler sind leidenschaftlich, sie gerathen leicht in Erregung, werden heftig oder zornig, es stürmt in ihnen. Diese Eigenschaft kann nicht mehr als Attribut gedacht werden, denn sie tritt nicht nur bei Kunstsachen hervor, sondern auch bei anderen Angelegenheiten. Ob die Heftigkeit offenbar wird oder durch Selbstbeherrschung verborgen wird, das ist ein Ding für sich, da das Vermögen der Selbstbeherrschung etwas Besonderes ist. Bei den Künstlern im engeren Sinne ist die leidenschaftliche Art allgemein bekannt (Michelangelo, Bach, Händel, Beethoven, Goethe u. A.), aber auch bei Mechanikern und Mathematikern wird oft ihre Heftigkeit hervorgehoben. Immerhin muß man hier und im Folgenden die einzelnen Künste trennen. Je mehr eine Kunst Sinnenschein ist, um so mehr bedarf ihr Vertreter dessen, was man als Sinnlichkeit zu bezeichnen pflegt. Je abstrakter, gedankenhafter sie ist, um so mehr tritt der Charakter des Gelehrten hervor. Schwer ist es, über die Bedeutung der Geschlechtlichkeit etwas zu sagen. Erscheint sie gesteigert wegen der allgemeinen Leidenschaftlichkeit, oder ist diese nur da, weil hinter ihr ein starker Geschlechtstrieb steht? Da sind leicht Täuschungen möglich. Auch die, die enthaltsam leben, können einen starken Geschlechtstrieb haben. Beethoven z. B. war sicher trotz seines wirklichen Verhaltens eine stark sexuelle Natur, aber unter den gegebenen Umständen hemmten seine leidenschaftliche Kunstbegeisterung einerseits, sein moralisches Denken andererseits die Natur und der

natürliche Drang diente nur zur Erwärmung der Kunstthätigkeit. Es ist auch kaum zu glauben, daß ein Mann wie Michelangelo geschlechtlich unempfindlich gewesen sei. Es ist wahr, er wandte sich vom Weibe ab, aber damit ist noch nichts entschieden. Daß die Mehrzahl der Künstler sexuell recht lebhaft ist, das ist eine bekannte Sache und es ist nicht angebracht, da besondere Beispiele zu geben. Auch anderen „sinnlichen Freuden", gutem Essen, gutem Trunke sind sehr viele Künstler zugeneigt. Der Irrthum, daß der Wein die Geisteskräfte steigere, dürfte gerade in ihren Kreisen hartnäckige Anhänger haben und den Gründen, die zur Bekämpfung des Alkohols führen, werden sie entgegensetzen: wir brauchen ihn.

Hat ein Mensch irgend eine hervorragende Fähigkeit, so wird sein ganzes Geistesleben sozusagen von ihr durchtränkt sein. Es ist daher begreiflich, daß der Künstler, dessen Lebenszweck es ist, durch Bilder oder Töne erregt zu werden und andere zu erregen, vorwiegend in Gefühlen und Sinneswahrnehmungen lebt, daß sein Sinn dem Scheine zugewandt, der Welt der Begriffe und der der Realitäten abgewandt ist. Wo euer Schatz ist, da ist auch euer Herz. Ist einer seiner Kunst mit ganzem Herzen ergeben, so wird er dem, was die Menschen sonst erregt, nicht den gleichen Ernst widmen können wie diese. Er wird in der Regel den politischen und religiösen Fragen, dem wirthschaftlichen Treiben und auch den Wissenschaften ziemlich kühl gegenüberstehen. Natürlich giebt es Abstufungen aller Art und Ausnahmen, denn mit den Kunsttalenten zugleich kann jede andere Fähigkeit

mehr oder weniger stark entwickelt sein. Die populäre Meinung geht dahin, daß Einer, der etwas Ausgezeichnetes leistet, ein ausgezeichneter Mensch sei, d. h. daß alle seine Fähigkeiten das Mittelmaaß übersteigen. Sie verlangt daher vom Künstler eine gottähnliche Beschaffenheit und ist erstaunt, wenn er, außerhalb seiner Kunst, sich recht mittelmäßig zeigt. Gerechterweise sollte man solche Ansprüche nicht machen. Man sollte auch nicht verlangen, daß Einer das, was er richtig fühlt, nun auch richtig wissen müsse, daß der Künstler auch ein Kunstgelehrter sei. In seiner Subjectivität liegt zum Theil seine Kraft, er muß an sich glauben und seinem Gefühle folgen; überhaupt ist die vollendete Objectivität jedem Schaffenden ein Greuel. Durch seine Abwendung von der Abstraction, sein Haften am Sicht- oder Hörbaren, sein Gefühlsleben und das davon Abhängende hat der Künstler etwas Weibliches,[1]) während er andererseits als Schaffender Mann im gesteigerten Sinne des Wortes und ganz unweiblich ist. Dies erklärt, daß er für das weibliche Geschlecht einen ganz besonderen Reiz hat und daß dieses sich vielfach zu ihm verhält wie die Motten zu dem Lichte.

Weitaus die meisten hervorragenden Künstler sind nichts als Künstler gewesen. Sie hatten eine günstige geistige Organisation überhaupt, aber alle ihre sonstigen Fähigkeiten waren dem Kunsttriebe untergeordnet und dienten ihm. Das ist offenbar der günstigste Fall. Ist

[1]) „Denn das Naturell der Frauen ist so nah mit Kunst verwandt", sagt Goethe allzu höflich.

ein Künstler vielseitig talentirt, so hat er ein bedenkliches Geschenk erhalten. Lionardo da Vinci war einer der vielseitigsten Menschen und in Allem, was er that, ausgezeichnet. Aber Jeder wird wünschen, er wäre weniger durch seine Gaben zerstreut worden, hätte sich um mechanische Kunststücke, um Leibesübungen u. A. nicht gekümmert, dafür aber mehr Gemälde hinterlassen.

Schließlich muß noch die Eitelkeit erwähnt werden, die man besonders den Vertretern der schönen Künste zuschreibt. Eitelkeit ist nicht Stolz, dieser besteht im Bewußtsein des eigenen Werthes, ruht auf sich und wehrt nur Verletzungen ab, die Eitelkeit aber besteht in dem Verlangen nach dem Beifalle Anderer, in dem Unvermögen, diesen zu entbehren. Man kann daher die Eitelkeit auf Mangel an Stolz beziehen und man ist vielfach geneigt, sie schlechtweg zu tadeln. Zum letzteren aber hat man gar kein Recht. Das Bedürfniß nach Beifall, Anerkennung, Ruhm gehört sozusagen zu den Grundrechten des Menschen, man kann es gerade so gut verbieten, wie man den Hunger oder die Liebe verbieten kann. Man kann über die Uebertreibungen und Auswüchse der Eitelkeit lachen oder sie tadeln; es ist nicht schön, sich auch von der schmutzigsten Hand streicheln zu lassen und um des Beifalls willen die Würde zu vergessen. Aber die Eitelkeit selbst ist nicht nur unzerstörbar, sondern auch gut. Es liegt auf der Hand, daß sie nach der Art der Thätigkeit verschieden sein muß. Wenn Jemand etwas hervorbringt, das seiner Natur nach nur von Wenigen verstanden und genossen werden kann, so

wird er vernünftigerweise nur an den Beifall der Sachverständigen denken. Aber auch dann wird, von Ausnahmefällen abgesehen, die Anerkennung der Menge und der Behörden, die auf die der Sachverständigen begründet ist, als großes Gut empfunden werden. An je größere Kreise der Schaffende sich von vornherein wendet, um so natürlicher ist das Verlangen nach dem allgemeinen Beifalle. Ferner ist zu erwägen, daß der Werth des Beifalles je nach den Umständen verschieden geschätzt werden muß. Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze, erlangt er nicht sofort Beifall, so hat er auch in Zukunft auf keinen zu rechnen, denn von seiner Leistung bleibt nichts zurück. Dem ausübenden Musiker geht es ähnlich, aber er kann doch im kleinen Kreise geschätzt werden, während der Schauspieler immer der Menge gegenübersteht. Der Componist kann sich schon eher der Zukunft trösten, aber ohne Anerkennung größerer Kreise bleibt sein Werk todt und ohne baldige Anerkennung stirbt er, ohne seine eigene Musik gehört zu haben, wenn er größere Sachen geschrieben hat. Man kann sich die Verzweiflung R. Wagner's gar nicht groß genug denken, als es schien, daß er nie eine Aufführung seiner späteren Werke erleben würde. Dem Maler oder Bildhauer kann ein Mäcen soweit helfen, daß nicht alle seine Sachen in der Werkstatt bleiben. Aber im Grunde ist ihm damit so wenig geholfen, wie Wagner damit geholfen gewesen wäre, wenn der König von Bayern seine Opern allein gehört hätte. Jeder, dem sein Bewußtsein sagt, daß er etwas Gutes geschaffen habe,

will, daß es wirke, so viel und so lange wie möglich. Es kann aber nur wirken, wenn es weit hinaus dringt; der Vielen Beifall ist nothwendig, weil nur er das wirkliche Leben des Werkes verbürgt, weil es ohne ihn die gar nicht erreicht, auf die zu wirken es sich eigentlich lohnt. Wir sind alle schwache Menschen. Gewiß wird der rechte Künstler nicht müde werden, auch wenn er den erhofften Beifall nicht findet. Aber er wird Bitterkeit fressen und schwer leiden. Kommt die Anerkennung, so wird sie die Kraft des Künstlers steigern und seine Freudigkeit wird dem Werke helfen. Nur wenn der Künstler einen schwachen Kopf hat, wird dieser durch den Beifall verdreht werden und nur wenn der Künstler ein kleiner Mensch ist, wird die an sich berechtigte Eitelkeit zu dem berüchtigten Künstler-Neide führen. Indessen die kleinen Menschen haben überall, auch unter den Künstlern, die Majorität, man wird also den Künstler-Neid als unvermeidliches Uebel ansehen müssen.[1])

Ueber Lebensdauer[2]) und Krankheiten der Künstler will ich an dieser Stelle nichts sagen. Nur in Beziehung auf die geistigen Krankheiten will ich zwei Bemerkungen machen. Es ist nicht schwer, eine Anzahl geisteskranker Künstler namhaft zu machen, jedoch ist damit nicht viel

---

[1]) Lesenswerthe psychologische Ausführungen und viele Anekdoten findet man bei Arréat.

[2]) Arréat bringt einiges über die Lebensdauer der Maler bei. Er nimmt an, daß der 25jährige Mensch noch 37 Jahre vor sich habe, daß für ihn die mittlere Lebensdauer 62 Jahre sei. Für 580 Maler (aus 6 Jahrhunderten) erhält er 62,5 Jahre. Für 105 Componisten hat er 64,3 Jahre gefunden.

geholfen, weil wir keine tauglichen Vergleich-Zahlen haben. Auch ist die Frage, wie oft Geisteskrankheit im gewöhnlichen Sinne des Wortes bei Künstlern vorkomme, nicht das eigentlich Interessante, sondern die, ob der primäre Zustand des Künstlers pathologische Züge trage. Nun kann gar kein Zweifel darüber sein, daß je mehr ein Kunsttrieb mächtig hervortritt, das geistige Gleichgewicht um so mehr bedroht ist. Die Disharmonie, die die Voraussetzung ausgezeichneter Leistungen ist, läßt sich auch a posteriori aufzeigen, d. h. wir finden als ihre Folgen die gesteigerte Reizbarkeit oder Nervosität im Allgemeinen, Leidenschaftlichkeit, Unfrieden, Maaßlosigkeit einerseits, die übergroße Lebhaftigkeit der Erinnerungen, die zuweilen an das Wachträumen erinnert, und das Vorwiegen der Gefühle andererseits. Das ist das Eine. Zum anderen möchte ich betonen, daß, wenn einmal geisteskranke Künstler genannt werden, die endogenen Erkrankungen von den exogenen getrennt werden müssen. Die krankhaften Zufälle in Böcklin's Leben z. B. mag man mit seiner Künstlernatur in Zusammenhang bringen, wenn aber ein Künstler an progressiver Paralyse erkrankt, so ist das eine andere Sache, denn hier handelt es sich um eine exogene Krankheit, die unter bestimmten Bedingungen Jeder bekommen kann. Es kann ja sein, daß die Labilität des Künstlergeistes ein begünstigendes Moment ist, die Hauptsache aber bleibt das von Außen gekommene Gift. Donizetti, R. Schumann, Lenau, Makart u. A. sind durch Paralyse zu Grunde gegangen, sie bilden also eine Gruppe für sich.

Welche Aufschlüsse gewährt die Betrachtung der Künstler über das Verhältniß der Künste zu einander? Fänden wir bestimmte Talente immer in Personalunion, so müßten wir auch auf einen inneren Zusammenhang schließen. Die Beobachtung ergiebt jedoch, daß die Talente, die wir als subjective Seite der vier schönen Künste ansehen, eine fast vollständige Selbständigkeit haben.

Am klarsten ist die Sache bei der Musik, denn Niemand wird bezweifeln, daß das musikalische Talent allein vorkommen kann und thatsächlich sehr oft allein vorkommt. Wohl bei keiner Menschenklasse ist die Einseitigkeit größer als bei den Musikern, denn viele von ihnen haben überhaupt für nichts Sinn als für ihre Musik. Wenn also ein Musiker anderweite Kunsttalente zeigt, so muß man das zufällig nennen. Am häufigsten kommen wohl dichterische und mimische Anlagen bei Musikern vor, seltener beschäftigen sie sich mit den Bildkünsten (Cherubini, Boieldieu, Weber, Mendelssohn u. A. zeichneten).

Auch die Vertreter der Mimik, besonders also die Schauspieler, sind in der Regel nichts als Mimiker. Immerhin haben Viele von ihnen dichterisches Talent gezeigt und nicht wenige Schauspieler waren und sind auch Schauspieldichter. Poetische Empfänglichkeit muß ja jeder gute Schauspieler haben. Andererseits vereinigen sich mimisches und musikalisches Talent im Bühnensänger. Es ist nicht unberechtigt, anzunehmen, daß Musik, Mimik und Poesie einander näher stehen als den Bildkünsten.

Da jedoch der Musiker und der Dichter ohne alles mimische Talent auskommen können, ist auch an der Selbständigkeit der Mimik nicht zu zweifeln.

Wenn auch die Abgrenzung der Dichtkunst gegen andere Wortfähigkeiten Schwierigkeiten bietet, worüber ich früher gesprochen habe, so ist doch ihre Selbständigkeit gegen die anderen Künste sicher. Insbesondere ist die Annahme, daß Musik und Poesie ursprünglich Eins seien, durch nichts gerechtfertigt. Der Dichter verstärkt seine Wirkung durch musikalische Mittel, durch Rhythmus und Wohlklang, aber das Wesen seiner Thätigkeit besteht doch darin, daß er durch den Sinn der Worte die Seele bewegt, und er kann die stärksten Wirkungen auch ohne Rhythmus, Reim u. s. w. erreichen. Man sagt wohl von einer Musik, sie sei poetisch, aber das ist doch sehr uneigentlich gesprochen, bezieht sich auch hauptsächlich auf die Wirkung. Soviel ist ja richtig, daß die meisten Dichter einen gewissen musikalischen Sinn haben, aber man darf nicht vergessen, daß die meisten gutausgestatteten Menschen diesen Sinn auch haben, wie denn von allen Talenten das musikalische das häufigste zu sein scheint (natürlich, soweit untere Grade in Frage kommen). Aber es giebt auch ganz unmusikalische Dichter. Bekannt ist Lessing's Abneigung gegen Musik. Nun war Lessing kein Lyriker, aber den Namen eines Dichters darf man ihm doch nicht abstreiten. Viel häufiger sind Musiker, die sich nicht um die Dichtkunst kümmern. Männer, die beide Talente in erheblichem Grade besessen hätten, sind nicht häufig: J. J. Rousseau, R. Wagner und, wenn man

will, Fr. Nietzsche. Aehnlich wie zur Musik stehen die Dichter zur Mimik. Beide Künste stützen einander und das eine Talent ist oft von einem geringen oder mittleren Grade des andern begleitet, aber die großen Schauspieler sind nicht Dichter und die großen Dichter sind nicht Schauspieler. Ob der Dichter der Shakespeare-Dramen als Schauspieler ausgezeichnet gewesen ist, wissen wir nicht, Goethe scheint allerdings ein nicht unbeträchtliches mimisches Talent gehabt zu haben. Viel ferner stehen der Poesie die Bildkünste. Goethe war ja ein leidenschaftlicher Zeichner, aber trotz aller Kunstbegeisterung scheint sein Talent klein gewesen zu sein. Gottfried Keller, Josef Scheffel haben sich in ihrer Jugend der Malerei zugewandt. Im Uebrigen haben viele Dichter die bildenden Künste geliebt, manche haben gezeichnet oder gemalt, aber schließlich ist es mit den Gelehrten, den Juristen u. s. w. ebenso.

Daß die Bildkünste den anderen selbständig gegenüberstehen, darüber kann kein Zweifel sein. Ob die Bildkünstler mehr als andere Menschen vom musikalischen, mimischen, poetischen Talente haben, das mag dahingestellt sein. Auf jeden Fall handelt es sich, wenn sie Musik u. s. w. treiben, bei ihnen wie bei uns um Belustigung, diletto. Lionardo, Giorgione, Fra Bartolommeo, Sebastiano del Piombo, Pordenone, Paris Bordone, Domenichino, Guido Reni, Quinten Messys, Gainsborough, Ingres, Delacroix u. A. haben Musik getrieben, Michelangelo, A. Caracci, Salvator Rosa, Mander haben gedichtet, ein gewisser Grad des mimischen Talentes soll

bei Malern recht oft vorkommen. Das Alles ist nicht sehr wichtig. Aber wichtig und schwierig ist die Frage, inwieweit die einzelnen Formen der Bildkünste auf Verschiedenheiten des Talentes zu beziehen sind. Das freilich ist sicher, daß die Personalunion von Malerei und Bildhauerei so oft vorkommt, daß die Ansicht von der Einen Bildkunst daran eine starke Stütze hat. Es genügt, auf Vasari's Lebensbeschreibungen hinzuweisen. Aber die Mehrzahl der Künstler ist doch, wenn nicht nur Maler oder nur Bildhauer, vorwiegend eins von beiden. Ueberdem sind im Werke oft Zeichen davon zu finden, ob der Künstler von Natur mehr Bildhauer oder mehr Maler war. Nun könnte man daran denken, den äußeren Umständen die größte Bedeutung zuzuschreiben. Sicher sind die Verhältnisse im Norden der Skulptur weniger günstig als im Süden, Klima und Sitte lassen Holland weniger geeignet als Griechenland erscheinen. Auch beim Einzelnen giebt gewiß oft der Zufall die Entscheidung, mancher Maler wäre gewiß Bildhauer geworden, wenn man ihn als Knaben zu einem Bildhauer geschickt hätte. Indessen wäre es doch sehr oberflächlich, im Aeußeren die Hauptsache zu sehen. Schon das zeigt auf angeborene Unterschiede hin, daß manche Bildhauer von der Kindheit an nur Trieb zur Plastik gezeigt haben. Ein ausgezeichneter Bildhauer ist mein Mitschüler gewesen; er hatte immer eine Schachtel mit Wachs in der Tasche und während des Unterrichts formten seine Finger zierliche Thiergestalten. Ein anderes Beispiel ist der früher erwähnte Kopf, weitere findet man in der Kunstgeschichte,

von B. Cellini bis auf unsere Tage. Noch viel häufiger dürften die Maler sein, die nie Neigung zur Skulptur gezeigt haben. Daß wesentliche Unterschiede zwischen der Thätigkeit des Malers und der des Formers zu erkennen sind, wird von anderer Seite betont, indessen will ich hier auf solche sachliche Erwägungen nicht eingehen. Innerhalb der Malerei sind wieder die, denen die Farbe die Hauptsache ist, zu unterscheiden von denen, die die Zeichnung bevorzugen, anderer Unterschiede zu schweigen. Spricht man von Farbensinn, Conturensinn, plastischem Sinn, so hat man doch nur Worte. Ueberhaupt dürfte man mit psychologischen Erörterungen nicht viel erreichen. Es genügt, zu sagen, daß die Thatsachen uns nöthigen, das Talent zur bildenden Kunst als einen Stamm mit mehreren Wurzeln anzusehen. Je nachdem die eine Wurzel stärker ist oder die andere, kommt diese oder jene Form der Bildkunst zu Tage. Der Ausdruck, das Bildtalent sei eine Gruppe von Talenten, ist mißverständlich, denn es handelt sich eben nicht um mehrere Talente, sondern um dasselbe Talent in Abänderungen.

Daß der Architectur kein eigenes Talent entspreche, bestätigt die Beobachtung durchaus. In der alten Zeit waren viele Bildkünstler auch Architecten. Bei Vasari kehrt immer die Ueberschrift wieder: X., Maler, Bildhauer und Baumeister. Manche Künstler waren freilich mehr Architectur-Zeichner als Architect, wie Dürer, und manche Baumeister waren nur nebenher Bildkünstler, wie Bramante. Offenbar muß zum Bildkünstler noch etwas dazu kommen, wenn er sich als Baumeister auszeichnen

ſoll. Das iſt eben der Bauſinn oder das mechaniſche Talent. Aber muß dieſes nicht jeder Künſtler der Sichtbarkeit haben? Iſt nicht ſogar das zweidimenſionale Bilden ein Bauen? Das wohl, aber ſichtlich braucht der Maler weniger mechaniſches Talent, als der Bildhauer und dieſer weniger als der Baumeiſter. Die Baumeiſter ſelbſt ſind durchaus nicht gleichartig, je ſchwächer in ihnen das Bildtalent iſt, um ſo mehr wird der Baukünſtler zum Erbauer oder zum Ingenieur. Auch die Vererbung zeigt die Zuſammenſetzung des Baumeiſters: bald ſtammt er von Baumeiſtern oder Bauhandwerkern ab, bald aber von Vertretern der ſchönen Künſte, bald von Mechanikern oder Mathematikern. Oft wird bei den Baumeiſtern ihre Gelehrtheit betont, was ſonſt bei Künſtlern ſelten geſchieht. Oft haben ſie gelehrte Verwandte. Uebrigens führt bei Bildkünſtlern das ſtärkere mechaniſche Talent nicht nur zur Architectur, ſondern gelegentlich auch zu anderen Beſchäftigungen. Lionardo gab ſich gern mit Automaten ab, Domenichino baute Muſikinſtrumente, auf denen die Muſiker nicht ſpielen konnten, Böcklin ſtudirte die Luftſchifffahrt. Bildkünſtler mit ſtarkem mechaniſchen Talent haben oft auch mathematiſche Anlage, von Lionardo iſt es bekannt, Bramante und Brunelleschi liebten ſchon als Kinder das Rechnen, auch Böcklin war mathematiſch begabt. Leon Battiſta Alberti, der die Façade von S. Maria Novella erbaut hat, war Mathematiker, erfand allerhand Techniſches (Guckkaſten, Maſchinen). Wenn Maler etwas mathematiſche Anlage haben, ſo ſind ſie

der Perſpective geneigt, wie Paolo Uccello, was bekanntlich nicht oft der Fall iſt. Der Lehrer des Luca Signorelli, Piero della Francesca galt für einen großen Mathematiker.

Man kann im Sinne der Chemie von Miſchungen und von Verbindungen der Talente reden. Wenn ein Maler muſicirt oder dichtet, ſo handelt es ſich um eine Miſchung. Dagegen macht die Verknüpfung von bildkünſtleriſchem und mechaniſchem Talente im Baumeiſter und auch im Bildkünſtler den Eindruck einer Verbindung. Noch deutlicher iſt der organiſche Zuſammenhang bei dem mechaniſch-mathematiſchen Talente. Die Perſonalunion iſt ſo häufig, daß Beiſpiele überflüſſig ſind. Nun giebt es noch Verknüpfungen, bei denen man zweifeln könnte, bei denen zwei Talente ſich zu einer Thätigkeit vereinen, obwohl man den inneren Zuſammenhang nicht recht erkennen kann. So iſt es bei den Erfindern muſikaliſcher Inſtrumente. Es mag ſein, daß ein Mechaniker auch ohne muſikaliſche Anlage dabei etwas leiſten kann, wie von Watt erzählt wird, daß er eine Orgel baute und den Orgelbau verbeſſerte, obwohl er ganz unmuſikaliſch war, aber in der Regel ſind doch beide Talente da. Ein ſchönes Beiſpiel aus der neueren Zeit iſt Erard. Man mag darüber denken, wie man will, teleologiſch iſt die Verknüpfung auf jeden Fall durchaus gefordert. —

Es ſei geſtattet, die wichtigſten Ergebniſſe noch einmal in einigen Sätzen auszuſprechen.

Jedes Kunſttalent iſt die Steigerung einer allen

Menschen zukommenden Eigenschaft oder Fähigkeit, ist als angeborener Trieb von besonderer Stärke aufzufassen. Ein Kunsttrieb entsteht nicht aus diesen oder jenen Anlagen, Einwirkungen, sondern er ist ein Ursprüngliches. Er ist nicht immer derselbe, denn er hat verschiedene Seiten oder Wurzeln, von denen bald die eine, bald die andere stärker ist, aber er ist im Wesen nicht zerlegbar, die Analyse dringt nur bis zu ihm hin. Er entwickelt sich nach Zeit und Stärke ohne bestimmtes Verhältniß zu den anderen Fähigkeiten. Ist es so, dann ist die Voraussetzung, daß jedem Kunsttriebe ein besonderes Gehirnorgan entspreche, eine unvermeidliche Folgerung. Denn es wird vorausgesetzt, daß jeder geistigen Verschiedenheit eine Gehirn-Verschiedenheit entspreche, es ist aber undenkbar, daß einem von den anderen Fähigkeiten unabhängigen Triebe eine besondere Beschaffenheit der ganzen Gehirnrinde entspreche, er kann nur durch einen besonderen Theil der Gehirnrinde vertreten sein.

Es giebt fünf Haupttalente und damit fünf Hauptkünste: Mechanik, Bildkunst, Musik, Mimik, Dichtkunst. Die ersten zwei und die anderen drei bilden natürliche Gruppen. Die Befähigung zur Baukunst beruht auf dem Hinzutreten des bildkünstlerischen zum mechanischen Talente.

Alle Kunsttalente, mit Ausnahme des zur Poesie, der jüngsten Kunst, werden oft ererbt, aber nur vom Vater. Sie sind ursprünglich secundäre männliche Geschlechtseigenschaften. Sie sind deshalb im weiblichen Geschlechte selten und schwach und ein höherer Grad von

ihnen deutet hier auf Mischung der Geschlechtseigenschaften. —

Unwillkürlich knüpfen sich an die bisher angestellten Erörterungen weitere Gedanken und Ausblicke. Zwei Gedankenfolgen schienen mir werth zu sein, hier angehängt zu werden.

Anhang I:

Ueber Schönheit und Liebe.

Hunger und Liebe regiren, wie Schiller ſagt, die Welt, d. h. jedes lebende Weſen erſtrebt zunächſt Nahrung und geſchlechtliche Befriedigung. Außerdem wird Alles, was zu jenen beiden Hauptbedürfniſſen helfen kann, geſucht und das, was geeignet iſt, vor Schaden zu bewahren. Bei höherer geiſtiger Entwickelung tritt der Wille zur Macht hervor, das Verlangen nach Allem, was die Bedeutung der eigenen Perſon ſteigern kann. Eſſen, Wolluſt, Beſitz und Macht kann man unter dem Begriffe des perſönlichen Vortheils zuſammenfaſſen. Die Erfahrung zeigt, daß auf einer gewiſſen Stufe nicht nur der perſönliche Vortheil Freude macht, ſondern auch die Wahrheit, das moraliſch Gute und das Schöne. Alle drei gefallen ohne perſönlichen Vortheil, aber das Wahre und das Gute gefallen, weil ſich im Allgemeinen gute Folgen daran knüpfen, das Schöne gefällt unmittelbar. Es macht Freude, ohne daß man weiß, warum. Ver-

neinend kann man ſagen, ſchön iſt, was weder den Hunger noch die Geſchlechtsluſt befriedigt und doch Luſt gewährt nicht wegen ſeiner Folgen, ſondern durch ſein bloßes Daſein. Es liegt demnach im Begriffe des Schönen, daß es nicht ſexuelle Luſt gewährt, und daß das, was ſexuelle Luſt gewährt, nicht ſchön iſt. Ebenſo ſchließen ſich das Schöne und das Appetitliche aus. Hier iſt die Sache ſehr einfach, denn Geſchmacksempfindungen pflegen wir aus der Aeſthetik ſowieſo auszuſchließen und im Uebrigen könnte höchſtens beim Anblicke von Früchten oder eines gemalten Stilllebens eine Erregung des Appetites die bei äſthetiſcher Betrachtung eintretenden Empfindungen ſtören. Verwickelter ſind die Verhältniſſe dort. Indeſſen läßt ſich doch leicht nachweiſen, daß das unmittelbar, d. h. ohne Reflexion, gefühlmäßig Gefallende entweder geſchlechtlich oder äſthetiſch erregt. Als unterſte Stufe des Schönen kann man das einfache Schöne anſehen, d. h. die als ſchön bezeichneten einfachen (richtiger uns einfach ſcheinenden) Empfindungen.[1]) Man ſtreitet wohl, ob man Gerüche als äſthetiſch ſchön bezeichnen dürfe. Indeſſen iſt ſoviel ſicher, daß alle Gerüche, die für das Bewußtſein eine Beziehung zum Geſchlechtlichen

---

[1]) Die Schönheit im äſthetiſchen Sinne iſt eine Eigenſchaft der Dinge, d. h. nur ſolche Empfindungen, die wir objectiviren, nach außen verlegen, kommen in Betracht. Sobald wir Empfindungen oder Gefühle als Zuſtände des Ich betrachten, gehören die angenehmen zum „perſönlichen Vortheil". Die ſogen. Muskelempfindungen z. B. ſind kein Gegenſtand äſthetiſcher Betrachtung. Wenn uns geſchwungene oder rhythmiſche Bewegungen unſeres Körpers angenehmer ſind als gebrochene oder unregelmäßige, ſo

haben, nicht schön genannt werden dürfen. Da beim civilisirten Menschen die ursprüngliche Beziehung zwischen Wohlgeruch und geschlechtlicher Erregung ziemlich unerkennbar geworden ist, dürfte kein Hinderniß vorliegen, Wohlgerüche, besonders die pflanzlichen, in demselben Sinne schön zu nennen wie wohlklingende Töne. Ist zufällig zwischen einem Wohlgeruche und der Sexualität eine Verknüpfung entstanden, etwa dadurch, daß die Geliebte sich des Wohlgeruches bedient, so ist natürlich die ästhetische Auffassung erschwert; sie ist nur möglich, wenn es gelingt, sich von der Association loszumachen, eine Abstraction, die bekanntlich bei Gerüchen besonders schwer ist. Daß einfache Farben starkes Wohlgefallen erregen können, ist bekannt. Bedenklich könnte nur der Einfluß des Roth sein, da diese Farbe bei manchen Menschen nichtästhetische Empfindungen und wahrscheinlich auch geschlechtliche Empfindungen hervorrufen kann. Die anderen Farben sind ebenso wie die schönen Töne zum ästhetisch Schönen zu rechnen, ja es dürfte ihr ästhetischer Werth größer sein, als manche Aesthetiker annehmen,

---

wird von Behagen, nicht von Schönheit gesprochen. Betasten wir einen Körper, so können wir vielleicht sagen, er ist schön glatt, d. h. die Glätte zur einfachen Schönheit rechnen. Tritt aber ein Kitzelgefühl auf, so handelt es sich wieder um Behagen oder Mißbehagen. Wenn wir an einer Rose riechen, so verlegen wir den Geruch in die Rose und betrachten ihn als Theil ihrer Schönheit. Wenn wir aber eine Cigarre rauchen, so sind wir uns bewußt, etwas in uns aufzunehmen, zählen sozusagen das Rauchen zum Essen und Trinken, wie man denn früher vom Tabaktrinken sprach. Weil es so ist, führt die Bezeichnung des einfach Schönen als das sinnlich Angenehme zu Mißverständnissen.

da z. B. ein dunkles glänzendes Blau ohne alle Asso-ciationen einen großen, vielleicht kann man sagen, erhebenden Genuß zu gewähren vermag, ebenso wie manche Töne, ohne daß wir wissen wie, uns tief bewegen können. Wenn in Kunstwerken höherer Art das einfach Schöne (oder das sinnlich Angenehme, wie Andere sagen) sich zu breit macht, so ist das natürlich zu tadeln, aber dann ist nur das Mißverhältniß unästhetisch, an sich würde das einfach Schöne doch nur dann unästhetisch sein, wenn es sexuell wirkte. Auf der nächsten Stufe, bei Farben- und Ton-Folgen scheint nur im musikalischen Gebiete eine sexuelle Wirkung vorzukommen. Wenigstens dürften gewisse Reizwirkungen, wie sie z. B. die Musik Offenbach's einerseits, die R. Wagner's andererseits zuweilen hat, kaum anders zu deuten sein und feinfühlige Naturen pflegen zu merken, daß da etwas Unästhetisches dabei ist. Der Hauptconflict entsteht natürlich da, wo der Mensch, sei es in der Natur, sei es in der Kunst, der Gegenstand der Betrachtung ist. Besonders schwer ist natürlich dem wirklichen Menschen gegenüber die Freude an der Schönheit von dem geschlechtlichen Reize zu trennen. Es handelt sich da selbstverständlich um die Betrachtung des anderen Geschlechtes, denn das gleiche Geschlecht erregt den gesunden Menschen nicht. Der Besonnene wird natürlich beide Auffassungen zu trennen suchen, er wird wissen, was ästhetisches Wohlgefallen ist und was nicht. Aber wahrscheinlich wird trotz guten Willens eine reinliche Scheidung nicht immer durchzuführen sein. Wenigstens dürften der Begeisterung der Künstler für die

weibliche Schönheit recht oft reale Gefühle beigemengt sein, auch wenn vor ihrem Bewußtsein die Reinigung vollzogen zu sein scheint. Bei Kunstleistungen kann man die Regel aufstellen, daß sie einen normalen Menschen nicht sexuell erregen sollen. Tritt diese Art der Erregung ein, so ist entweder der Aufnehmende nicht so, wie er sein soll, oder das Kunstwerk ist tadelnswerth. Der „normale" Mensch wird je nach den Umständen anders beschaffen sein. Auszuscheiden ist nicht nur der pathologische, sondern auch der Unreife. Unter unseren Verhältnissen muß der ästhetisch reife Mensch als der normale Aufnehmende gedacht werden. Man kann vom Künstler nicht verlangen, daß er auf alle möglichen Reizbarkeiten Rücksicht nehme, er muß die künstlerische Empfindung auch beim Aufnehmenden voraussetzen. Dann jedoch, wenn der Künstler bewußtermaaßen für ein Publikum arbeitet, das nicht oder nur zu einem kleinen Theile aus ästhetisch Reifen besteht, wenn z. B. das Kunstwerk für eine Kirche bestimmt ist, dann muß er sich sorgfältig hüten, Anstoß zu erregen. Es ist nicht einmal nöthig, daß das Kunstwerk sexuelles Verlangen hervorrufe, schon dann, wenn es beim gewöhnlichen Menschen nothwendig die Gedanken auf die Sexualität führt, ist es tadelnswerth. Es handelt sich dabei nicht um moralische, sondern um ästhetische Bedenken. Wenn etwas schön sein soll, darf es nicht niedrige, zwiespältige Gefühle oder Gedanken hervorrufen. Wenn ein Künstler so geschmacklos ist, eine für eine Kirche bestimmte Christusfigur, wohl gar eine in colossaler Größe, nackt zu bilden, so handelt

der, der der Figur einen Schurz umlegt, äſthetiſch richtig, denn die nackte Chriſtusgeſtalt beleidigt nicht nur das fromme, ſondern auch das äſthetiſche Gefühl.[1]) Auch dann, wenn ein Kunſtwerk, das für Reife beſtimmt war, Allen gezeigt werden ſoll, im Freien oder in einem Jedermann zugänglichen Muſeum aufgeſtellt wird, muß auf die Reaktion der Unreifen Rückſicht genommen werden. Es iſt da zwiſchen Plaſtik und Malerei ein Unterſchied. Bei jener kommt es weniger leicht zur Erregung geſchlechtlicher Gefühle, weil ſie nur die Form wiedergiebt und überdem das Bedenklichſte nicht naturgetreu, ſondern in gewiſſem Grade ſtiliſirt darſtellt.[2]) Ueberdem iſt die Plaſtik durch ihr Weſen zur Darſtellung des Nackten geradezu genöthigt. Trotz alledem wird auch bei plaſtiſchen Kunſtwerken die vollſtändige Nacktheit in einer Bevölkerung, die ganz und gar nicht an den Anblick des Nackten gewöhnt iſt, auch außeräſthetiſche Wirkungen erzielen. Das Auge wird ſozuſagen gezwungen, gerade auf das zu ſehen, was ſonſt ſorgfältig verhüllt wird, es iſt, als ob dieſe Dinge ſich

[1]) Jeſus Chriſtus iſt natürlich nie nackt erſchienen, abgeſehen von ſeiner Hinrichtung. Aber höchſt wahrſcheinlich iſt er ganz nackt gekreuzigt worden. Trotzdem würde es eine Rohheit ſein, wollte ein Künſtler den Gekreuzigten ohne Hüfttuch darſtellen.

[2]) H. Ellis macht darauf aufmerkſam, daß das, was die Künſtler civiliſirter Völker verkleinern und unſcheinbar darſtellen, bei rohen Völkern vergrößert und aufdringlich gezeigt wird. Wahrſcheinlich ſind auch den Urkünſtlern dieſe unſchönen Dinge nicht als äſthetiſch ſchön erſchienen, eher könnte man denken, daß ſie einen ſymboliſchen Sinn hineinlegten, einen Hinweis auf die geheimen Kräfte der Natur.

hervordrängten und von der Betrachtung der schönen Formen ablenkten. Daher dürfte das Verfahren der vaticanischen und anderer Behörden auch ästhetisch als durchaus gerechtfertigt erscheinen. Wenn die Malerei das vollständig Nackte darstellt, so kommt nicht nur zur Form die Farbe, sondern es müssen auch Einzelheiten zum Vorschein gebracht werden, über die der Bildhauer weggehen darf. Es ist daher die Gefahr größer und auch größere Strenge berechtigt. Man sollte nicht vergessen, daß auch die ästhetisch Gebildeten und die Künstler selbst natürlich empfindende Menschen sind, in denen die Natur der Aesthetik oft genug ein Schnippchen schlägt. Der Unbefangene wird besonders dann, wenn er sich mit Künstler-Biographieen beschäftigt hat, nicht daran zweifeln, daß manche malerische Darstellungen nicht sowohl dem Kunstsinne als der Sinnlichkeit des Malers ihr Dasein verdanken. Die technische Vortrefflichkeit kann solche Werke nicht zu wirklichen Kunstwerken machen, sie sind vom ästhetischen Standpunkte aus unter allen Umständen tadelnswerth. Aber auch dann, wenn jeder dolus fehlt, ist die gemalte volle Nacktheit nicht für die Oeffentlichkeit geeignet, weil sie bei Unreifen nothwendig unästhetisch wirkt und ein künstlerisch gesinnter Mensch nie solche Wirkungen hervorbringen will. Bisher war nur von der Nacktheit an sich die Rede. Das Nackte kann zweifellos rein durch seine Schönheit erfreuen und besonders dann, wenn edle Schönheit dargestellt ist, wird der ästhetische Eindruck so stark sein können, daß beim Gebildeten anderweite Gefühle gänzlich unterdrückt werden. Es

kann aber durch Zuthaten, d. h. durch Umgebung oder das Verhalten der nackten Person, der Hinweis auf die Sexualität so stark werden, daß der ästhetische Erfolg des Werkes unausbleiblich geschädigt wird. Es giebt Scenen und Situationen, deren Kern die Unanständigkeit ist, und sie kann keine technische Vollendung, keine nebenhergehende Schönheit rechtfertigen, sie scheiden aus der Kunst aus und treten in die Pornographie ein. Hierher gehören die bekannten Darstellungen der Jo, der Leda, der Danae. Daß große Meister sich an solche Stoffe weggeworfen haben, macht die Sache eigentlich nur schlimmer. Wenn Giulio Romano »les postures« zeichnet, ist es schlimmer, als wenn ein armer Schächer es thut. Weniger arg, aber immerhin verwerflich sind andere Bilder, z. B. der Einzug Karls V. von Makart. Ob historisch oder nicht, ist ganz gleichgiltig. Jeder Verständige sagt sich, der Maler wollte sexuell reizen, sonst hätte er nicht diesen Stoff gewählt, damit aber ist das Bild gerichtet. Solche Bilder sind nicht in jeder Hinsicht zu verurtheilen. Wenn jemand ehrlich sagt: das Unanständige gehört einmal zum Leben und ich will meinen Spaß daran haben, so mag das gelten. Aber er soll sich nicht hinter dem Begriffe der Kunst verstecken. In der Dichtkunst gelten dieselben Regeln, sofern es sich um Schilderung des Nackten oder geschlechtliche Handlungen handelt. Allgemeine Vorschriften, wie weit der Dichter gehen dürfe, lassen sich nicht geben, verschiedene Zeiten machen verschiedene Anforderungen, aber im Grunde weiß jeder ganz gut, was zulässig ist, und das Urtheil

unbefangener Kunstrichter pflegt nicht zu schwanken. Soviel ist sicher, daß, sobald man merkt, der Dichter wollte schlüpfrig sein, die poetische Wirkung aufhört und je nach der Geschmacksrichtung entweder Mißbilligung oder nichtästhetisches Vergnügen erzielt wird. Man braucht nur an Wieland's Schriften zu denken. Ein gutes Beispiel ist auch Goethe's „Tagebuch". Wenn man es als einen geistreichen Scherz in Versen betrachtet, so ist nichts dagegen zu sagen, aber als Kunstwerk darf es nicht gelten. Unmoralisch ist es nicht, aber auch die moralische Absicht könnte das Schlüpfrige nicht ästhetisch machen. Am leichtesten kommt bei der Mimik das geschlechtlich Reizende zum Vorscheine, weil hier der lebendige Mensch das Kunstmaterial ist. Jeder weiß, wie unästhetisch unsere Schauspiel- und gar unsere Ballet-Bühne vielfach ist. Wer das Schöne lieb hat, wird hier nicht Freiheit um jeden Preis verlangen, denn der Mensch ist einmal so beschaffen, daß nur selten die Freude am Schönen stärker ist als Sinnenreiz und Verlangen nach Geld. Wenn eine größere Zahl von Menschen auf der einen Seite Geld und den Beifall der Menge verdienen will, wenn auf der anderen Seite die Instincte der urtheillosen Menge den Ausschlag geben, so muß die reine Kunst zu Grunde gehen, und ohne den Schutz der Polizei wäre an manchen Orten längst nicht viel mehr von ihr übrig. Es kann wohl sein, daß die Behörden einmal fehlgreifen, aber unter Umständen wird bei ihnen die Kunst besseren Schutz finden, als bei denen, die öffentliche Vergnügungen veranstalten.

Nach alledem mag als feststehend gelten, daß das ästhetische Gefühl und sexueller Reiz sich nicht mit einander vertragen.

Andererseits ist die Sexualität eng mit der Schönheit verknüpft. Am deutlichsten wird das, wenn man auf die Entstehung der ästhetischen Gefühle und Bestrebungen zurückzugehen sucht. Betrachtet man unbefangen die organische Natur, so kann man sich dem Gedanken nicht entziehen, daß ihre Schönheit durch die geschlechtliche Erregung sozusagen hervorgetrieben worden sei. Die Farbenpracht des Pflanzenreiches ist am größten an den Blüthen, den Geschlechtstheilen der Pflanzen. Man hat wohl angenommen, daß die lebhaften Farben der Blumen dazu dienen, die Insecten, die die Befruchtung vermitteln, anzulocken oder ihnen den Weg zu zeigen. Das mag sein, aber als Signal hätte eine einfache grelle Färbung am besten gedient. Die zarten Farbenharmonieen, die Zeichnung und Schattirung, die wir bewundern, können den Insecten gar nichts nützen. Ueberdem wäre es ein recht wunderlicher Gedanke, wenn man annehmen wollte, die Insecten hätten unter den ursprünglich ungefärbten Blüthen die ein bischen gefärbten leichter gefunden, nun wären die nicht gefundenen Pflanzen alle eingegangen, unter den übrig gebliebenen wären wieder die am stärksten gefärbten bevorzugt worden, und so fort. Indessen wer sich an solchen Auffassungen genügen läßt, mag es thun, die thatsächliche Schönheit der Blumen wird durch jenes kümmerliche Spiel doch nicht erklärt. Im Thierreiche sehen wir einerseits die schönen Künste, andererseits die

Schönheit des Körpers an das geschlechtliche Leben geknüpft. Besonders bei den Vögeln leuchtet die Sache ein. Der Gesang der Singvögel ist in der Regel an die Liebeszeit gebunden und es liegt auf der Hand, daß die geschlechtliche Erregung sich im Gesange Luft macht. Auch die Tänze und Turniere der Vögel hängen direct mit dem Geschlechtlichen zusammen. Manche Vögel sollen sogar Schmuckbauten bei den Kampfspielen aufführen. Selbst die nützlichen Künste stehen hier unter der Herrschaft der Sexualität, da diese zum Nestbauen treibt. Während wir bei diesen Thätigkeiten die Dinge vor Augen haben, sind über die Entstehung des Körperschmuckes nur Vermuthungen möglich. Die schönen Farben und die Schmuckstücke verschiedener Art, die wir an vielen Thieren sehen, scheinen auch Beziehungen zur Geschlechtlichkeit zu haben. Bei manchen Thieren spricht man bekanntlich von einem Hochzeitkleide, da sie zur Zeit der Paarung schöner erscheinen als sonst. Die Mähne des Löwen, der Bart des Menschen u. A. erscheinen mit der Geschlechtsreife. Man nimmt mit Grund an, daß auch Schmuck und Farbenpracht der Geschlechtserregung ihren Ursprung verdanken. Die Einen meinen, das schönere Thier habe deshalb mehr Aussicht, zur Fortpflanzung zu gelangen, weil es dem Genossen vom anderen Geschlechte besser gefalle, und so werde allmählich die Schönheit herangezüchtet. Genauer betrachtet liegt jedoch die Sache so, daß da, wo überhaupt eine Auslese stattfindet, das Weibchen dem Stärksten gehorcht. Man kann daher vermuthen, daß, da im Allgemeinen die Stärke

überhaupt und die Stärke des Geschlechtstriebes einander entsprechen, Stärke und Schönheit deshalb zusammentreffen, weil die geschlechtliche Erregung die Schönheit da, wo das Vermögen zu ihr vorhanden ist, hervortreibt, daß also der starke Schöne obsiege und bessere Gelegenheit zur Fortpflanzung seiner Art gewinne. Das Merkwürdigste ist, daß die thierische Schönheit und die thierische Kunst fast durchgängig Eigenthum des männlichen Geschlechtes sind. Das mehr oder weniger passive weibliche Geschlecht hat die Schönheit nicht selbst, aber man darf annehmen, daß es für die Schönheit empfänglich sei, daß durch sie sein Liebesbedürfniß gesteigert und seine Empfänglichkeit vermehrt werden, wenn auch von einer activen Wahl nicht wohl die Rede sein kann.

Da bei Pflanzen und Thieren die außergewöhnliche Schönheit und die Kunst so eng mit dem geschlechtlichen Leben verknüpft sind, kann man von vornherein vermuthen, daß derselbe Zusammenhang auch beim Menschen nachweisbar sein werde.

Fassen wir zunächst die Schönheit des Körpers ins Auge, so ist ersichtlich, daß sie von der Sexualität abhängt. Der relativ unschöne heranwachsende Mensch wird schön, wenn das Geschlechtsleben beginnt, Schönheit und Geschlechtsleben erreichen annähernd zugleich ihre Höhe, und wenn dieses aufhört, wird der Mensch häßlich. Man kann nicht sagen, daß das Nachlassen der Lebenskraft Ursache des Häßlichwerdens sei, denn wenn eine Frau mit 45 Jahren ihr Geschlechtsleben beendet

und dann noch 35 Jahre lebt, so muß sie mit 45 Jahren noch Lebensfähigkeit genug gehabt haben. Frühzeitig castrirte Menschen verlieren an Schönheit: sie scheinen einen kleinen Kopf und lange Glieder, unschöne Haut und viel Fett zu haben, sie ermangeln des Bartes (über die Beschaffenheit weiblicher Castraten ist zu wenig bekannt).

Wenn auch das menschliche Weib besser weggekommen ist, als durchschnittlich das thierische Weibchen, so ist doch auch beim Menschen der ästhetische Vorzug des männlichen Geschlechtes unverkennbar. Zwar pflegen wir das weibliche Geschlecht nicht nur das schwache, sondern auch das schöne zu nennen, indessen handelt es sich dabei mehr um eine Aeußerung der Sexualität als der ästhetischen Auffassung. Wir brauchen nur Völker zu betrachten, die so weit von uns verschieden sind, daß der Einfluß der Sexualität verschwindend klein wird, dann erkennen wir das ästhetische Verhältniß der Geschlechter ohne Schwierigkeiten. Uebrigens kann auch bei uns ein Besonnener nicht zweifelhaft sein; Goethe z. B., obwohl er das weibliche Geschlecht gern lobte, erkannte ausdrücklich an, daß männliche Schönheit die weibliche übertreffe. Immerhin ist der Abstand nicht groß, man denke Mann und Weib hier, Pfau und Pfauhenne dort. Auch liegen die Verhältnisse für das Weib insofern günstig, als ihr nicht wie der Henne schlechthin ein Minus zukommt, sondern eine eigenartige Schönheit. Sie hat als Schmuckstück das lange Haar erhalten, sie zeichnet sich durch zarte Glieder und schön gerundete Formen, durch das Incarnat aus.

Gerade dadurch, daß es eine besondere männliche und eine besondere weibliche Schönheit giebt, ist die menschliche Schönheit von der Sexualität abhängig. Nähme man die letztere sehr früh dem Weibe weg, so würde wahrscheinlich die Erscheinung eines halbwüchsigen Jungen der Erfolg sein. Umgekehrt hängt alles das, worin das eigentlich männlich Schöne liegt, der bedeutende, ausgearbeitete Kopf, der Bart, die breiten Schultern, die starken Muskeln, der starkgewölbte Brustkasten, die in Blick, Haltung und Bewegungen sich kundgebende Energie von der Sexualität ab. Nur nebenbei sei noch bemerkt, daß der auffallende Unterschied zwischen Mensch und Thier, die Nacktheit des Menschen gegenüber der Behaartheit der Thiere, möglicherweise durch den Drang nach Schönheit entstanden ist, wiewohl man sich schwer eine Vorstellung von der Sache machen kann.

Auch die ästhetischen Functionen werden durch das Geschlecht wesentlich beeinflußt. Eins der wichtigsten secundären Geschlechtsmerkmale des Mannes ist sein größeres, besser ausgestattetes Gehirn. Dem entspricht ein Ueberschuß an geistiger Energie und Begabung. Bei den Vögeln sind die Kunsttriebe schlechtweg Eigenthum des Männchens, ein Theil des Geschlechtsunterschiedes. Auch in dieser Richtung ist das menschliche Weib begünstigt, es entbehrt der Kunsttriebe nicht ganz. Ist das Weib auch zum Kunst-Schaffen fast nie befähigt, so leistet sie doch ziemlich oft in der Kunst-Ausübung Gutes. Gerade bei den beiden Urkünsten, der Musik und der Mimik, treten die ausübenden weiblichen Künstler

den männlichen zur Seite. Dagegen ist die Musik-Erfindung fast ebenso ganz männliches Eigenthum wie der Gesang des Singvogels. Wenigstens kann man die weiblichen Componisten nicht höher schätzen im Vergleiche zu den männlichen, als den Gesang des Canarienweibchens zu dem des Männchens. Aehnlich ist es bei den Bildkünsten. Findet man einmal eine Malerin, die Vortreffliches leistet, so zeigen äußere Erscheinung und Charakter, daß der eigentlich weibliche Typus fehlt (Rosa Bonheur). Etwas Anderes ist es bei der Poesie. Bleibt auch hier das Weib weit hinter dem Manne zurück, so ist der Abstand doch geringer als bei den anderen Künsten. Damit stimmt die merkwürdige von mir gefundene Thatsache überein, daß das Talent zu Musik, Bildkunst u. s. w. nur vom Vater ererbt wird, das zu Poesie aber auch von der Mutter.

Weiter ist unverkennbar, daß die ästhetischen Functionen insofern von der Sexualität abhängig sind, als dieser Lebhaftigkeit jenen förderlich ist. Wenn auch starke Kunsttriebe schon in der Kindheit hervorbrechen, so ist doch in der Regel Kunstempfinden und Kunsthandeln an den Eintritt der Pubertät geknüpft. Das junge Mädchen singt den ganzen Tag, der junge Mann macht Verse, obwohl beide vielleicht gar nicht begabt sind und ihr Singen und Dichten mit der Blüthe der Jugend verwelkt. Man kann wohl annehmen, daß der Geschlechtstrieb dem geistigen Leben überhaupt förderlich sei, daß ohne ihn das geistige Wachsen und Weben träge und kümmerlich werden würde, aber offenbar würden die

einen Fähigkeiten mehr leiden als die anderen. Ein kraftvolles kriegerisches Volk, das aus Castraten bestände, ist nicht denkbar, eine arbeitsame, leicht zu regirende Bevölkerung sehr wohl. Ebenso möchte Gelehrsamkeit ohne Geschlechtstrieb gedeihen, Kunst nicht. Es ist bekannt, daß künstlerische Leistungen ersten Ranges zwar nicht immer, aber doch sehr oft von jungen Männern herrühren, daß die Künstler ihr Bestes in der Blüthe des Lebens liefern, viel eher, als die Gelehrten ihre Hauptwerke verfassen. Wenn die Schöpferkraft des Künstlers auch im späteren Leben sich bewährt, so kann man annehmen, daß auch seine Geschlechtskraft noch erhalten sei, erschöpft er sich aber, so hört wahrscheinlich auch die Mannheit auf. Technik, Wissen und Erfahrung bleiben freilich und befähigen zu tüchtigen Leistungen, aber der göttliche Funke fehlt. Dazu kommt, daß erfahrungsgemäß Liebe die Kunst oft begünstigt, d. h. daß der Künstler leichter und besser arbeitet, wenn sein Verlangen in einem bestimmten Weibe Befriedigung gefunden hat. Der Gelehrte wird durch die Liebe nur gestört, den Künstler hebt und trägt sie. Und andererseits fördert die künstlerische Erregung die Neigung zur Individualisation der Liebe, denn viele Künstler haben productive Perioden und in diesen verlieben sie sich gern. Ich habe früher gezeigt, wie bei Goethe alle paar Jahre Productivität und Liebesgefühl auflebten, und Goethe selbst sagt von den Genialen, daß sie eine wiederholte Pubertät erlebten. Freilich haben diese ausgeprägten Fälle eine pathologische Färbung, aber das Pathologische schafft

eigentlich nichts Neues, ist im Grunde nur eine Uebertreibung des Physiologischen. Endlich ist bekannt, daß die Künstler durchschnittlich ein lebhafteres Geschlechtsleben führen als andere Leute. Einer ganz soliden Bühnenkünstlerin pflegt man mit einem gewissen Mißtrauen zu begegnen. Das ist vielleicht nicht recht, denn die Dressur oder der redliche Wille können auch ein leidenschaftliches Temperament beherrschen, aber freilich in der Regel pflegt das letztere eine gewisse Unregelmäßigkeit des Lebens zu bedingen und so schließt man nicht ganz ohne Grund vom einen auf das andere. Aber auch anderen Künstlern werden Abweichungen vom geraden Wege leichter nachgesehen als Anderen, und das mit Recht. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die Kunst durch Liederlichkeit gefördert werde und daß der Künstler einen Freibrief für ein zügelloses Leben habe. Aber es wird anerkannt, daß Stärke der Sinnlichkeit und Stärke des Talentes einander stützen und tragen. Für den Künstler als Menschen liegt darin eine große Gefahr und wohl dem, der trotz der Gluth der Empfindung die Abgründe vermeidet. Jedoch, was des Menschen Unglück oder auch Fehler ist, das kann den Künstler vertiefen und seinem Werke zum Vortheile gereichen. Mit gleichem Maaße messen, ist überhaupt eine Gemeinheit und gerade hier heißt es: si duo faciunt idem, non est idem. Ein Lump wird nie ein großer Künstler sein, aber ein großer Künstler wird in der Regel ein heißer, leidenschaftlicher Mensch sein, dem nicht nur verziehen werden kann, sondern dem verziehen werden

muß, wenn er seine etwaigen Fehltritte durch gesteigerte Leistungen bezahlen kann und wenn er in der Kunst rein bleibt.

Blicken wir zurück und suchen wir die Verdienste der Liebe um die Schönheit in Eins zu fassen, so können wir sagen: die Liebe ist die Hebamme der Schönheit. Oder, poetischer ausgedrückt, die Liebe ist der Sonnenschein, der die Blume der Schönheit zum Blühen bringt. Auch die Sonne kann keine Blumen hervorzaubern; so ist der Geschlechtstrieb nicht Ursache der ästhetischen Empfindung und Bethätigung, diese haben vielmehr ihre Ursache in eigenartigen Trieben. Aber wie die Pflanze ohne Sonne nur träge wachsen und der lebhaften Farben entbehren würde, so bedürfen die Kunsttriebe des geschlechtlichen Feuers. Viele Vögel, deren Geschlechtsleben wahrscheinlich ebenso lebhaft ist wie das der Singvögel, singen nicht, aber der Singvogel sänge ohne den Geschlechtstrieb nicht.

Jedoch der Singvogel kann uns noch ein Weiteres lehren. Manche Vögel singen im Käfig das ganze Jahr hindurch, d. h. ihre Kunst, die ursprünglich im Dienste der Geschlechtlichkeit stand, hat sich sozusagen freigemacht. So lösen sich beim Menschen durch die Kultur die Künste mehr und mehr von ihren engen Beziehungen zur Sexualität. Der Zusammenhang wird mehr und mehr ein indirecter und vollends das Bewußtsein von ihm schwindet fast ganz, aber zerrissen wird das Band nicht. Wir brauchen scheinbar die Sonne nicht, wir können auch in einem Nordzimmer leben und sitzen einen

großen Theil der Zeit bei der Lampe. Aber auch das diffuse Tageslicht, dessen wir uns bedienen, wenn wir die Sonnenstrahlen vermeiden, ist Sonnenlicht und im Grunde ist das Lampenlicht auch Sonnenlicht. Und hätte nicht am Tage die Sonne geschienen, so erfrören wir in der Nacht. So kann die Kunstthätigkeit auch ohne directe Einwirkung des geschlechtlichen Lebens gedeihen, auch vor und nach ihm, ja sogar beim Castraten. Aber die Kindheit können wir der Morgenröthe vergleichen und das Alter dem Abendroth, d. h. die noch nicht aufgegangene oder schon untergegangene Sonne leuchtet uns doch, die Geschlechtlichkeit ist im Menschen auch ohne aktives Geschlechtsleben. Sie ist auch im Castraten, der dem nächtlichen, von der Sonne erwärmten Zimmer gleichen mag, denn er ist das, was er ist, doch erst geworden und er behält trotz seiner Verstümmelung die geschlechtlichen Gehirnorgane.

Man kann einwerfen, das heiße zuweitgehen. Es sei wohl zuzugeben, daß bei den Thieren die Kunst durch die Sexualität hervorgetrieben werde und daß in grauer Vorzeit auch die menschlichen Künste in naher Beziehung zum geschlechtlichen Leben gestanden haben. Insofern sei das Bild von der Hebamme wohl brauchbar, aber wie der Mensch sich später nicht um die Hebamme kümmere, so sei die Kunst der fertigen Menschheit frei vom Dienste der Geschlechtlichkeit und die thatsächlich vorhandenen Beziehungen zwischen beiden seien nicht wesentlich. Der beste Beweis für die vollständige Loslösung sei der Gegensatz zwischen dem Aesthetischen

und dem Sexuellen, deſſen Darlegung dieſen Aufſatz eröffnete.

Ich glaube nicht, daß der Einwurf Recht habe, aber die Frage freilich bleibt zu beantworten, wie iſt jener Gegenſatz möglich, wenn wirklich die Sexualität für das Aeſthetiſche ſo wichtig iſt, wie meine Bemerkungen es andeuten. Ich meine, man könne etwa Folgendes ſagen. Wenn ein Mädchen reinen Herzens einen Jüngling liebt, ſo iſt ſie ehrlich überzeugt, nur idealen Empfindungen zu leben, und jede Hindeutung auf die Sinnlichkeit wird ſie ſchwer verletzen, weil ſie in ihrem Bewußtſein nichts von Sinnlichkeit findet. In gewiſſem Sinne mag die Menſchheit, die das Schöne liebt, einem ſolchen Mädchen verglichen werden. Das Gleichniß hinkt wie alle Gleichniſſe, denn das Mädchen erfährt mit der Zeit, daß ihre Gefühle einen realen Hintergrund haben, während die Liebe zum Schönen ihrer Natur nach immer ideal bleibt. Aber der Vergleich iſt inſofern berechtigt, als der Zuſtand des Bewußtſeins in Frage kommt: hier wie dort wäre die rechte Liebe nicht möglich, wenn nicht im Unbewußten die Sexualität wäre, und doch wäre hier wie dort das Beſte verloren, die Blüthe zerſtört, der Spiegel beſchlagen, wenn die Sinnlichkeit über die Schwelle träte.

Bei tieferem Eingehen kommt man dahin, auch in Hunger und Liebe Kunſttriebe zu ſehen, aber Triebe zu einer Kunſt, die nicht unſer Kopf treibt, ſondern die Natur oder die Gottheit. In beiden Fällen verhalten wir uns wie Arbeiter, die eine Maſchine bedienen. Der

Hunger bewirkt, daß an unserem eigenen Organismus weiter gebaut wird, die Liebe, daß ein neuer Organismus erbaut wird. Da und dort nehmen wir Theil an göttlicher Thätigkeit und die uns treibenden Gefühle sind ein Ausdruck der uns unbewußten Vernunft. Ein Analoges, aber in einer anderen Sphäre, spielt sich ab bei der Kunstthätigkeit im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Das Auffassen des Schönen ist das Erfassen der objektiven Vernunft durch das Gefühl, die Hervorbringung des Schönen eine Vermehrung und in gewissem Sinne Steigerung der durch das Gefühl faßbaren objektiven Vernunft. Dort in der Realität betheiligen wir uns am Schaffen als Handlanger, hier im Bereiche des Schönen sind wir sachverständige Gehülfen, die den Plan erkennen und dann mehr oder weniger bewußt ihre Arbeit thun. Das zweite Stockwerk ruht auf dem ersten, aber beide sind getrennt. So fordert das Gesetz mit Recht, daß die Gefühle, die der Realität im engeren Sinne zugewandt werden, d. h. zum unteren Stockwerke gehören, getrennt seien von den ästhetischen Gefühlen des oberen Stockwerkes.

Steigen wir von den philosophischen Höhen wieder herab, so wäre noch anhangsweise die Frage zu beantworten, was denn die Schönheit der Liebe nützt. Der bloße Geschlechtstrieb führt die Geschlechter zu einander, wir nennen ihn Liebe, wenn eine Auswahl stattfindet. Grund der Wahl aber ist die Schönheit. Jeder liebt die, die ihm am schönsten vorkommt (wenn er freie Hand hat), und im Allgemeinen wird wirklich die am meisten

begehrt, die am schönsten ist. Warum geschieht das? Weil im Grunde Schönheit und Gesundheit oder Tauglichkeit dasselbe sind, mit anderen Worten, weil die (oder der) Schönste dem Zwecke der Liebe am besten entspricht. Sollte überhaupt dem Individuum ein Führer gegeben werden, der es zu dem für die Fortpflanzung der Art tauglichsten Genossen des anderen Geschlechts führte, so konnte kein besserer gefunden werden als das Verlangen nach Schönheit. Will man Schönheit eines organischen Wesens einerseits und Gesundheit andererseits definiren, so kommt dasselbe heraus, man mag sagen: annähernd vollkommene Darstellung der Idee, reine Ausprägung der Art, vollendete Anpassung an die Zwecke der Art, oder was man will. Sieht einer nur auf die Verhältnisse unserer menschlichen Umgebung, so mag ihm wohl der Einwurf kommen, die Schönheit sei doch nur äußerlich, sie schütze weder gegen innere Fehler des Körpers, noch gegen geistige Fehler. Erstens ist zu erwidern, daß die Natur ihre liebenden Kinder nicht alle zu Aerzten und Philosophen machen konnte, wollte sie ihnen einen Führer geben, so konnte dieser nur ein Gefühl sein, das auf die sinnenfällige Erscheinung antwortet. Sodann ist es im Allgemeinen gar nicht wahr, daß äußere Schönheit sich mit organischen Fehlern und mangelhafter geistiger Beschaffenheit vertrage. Krankheit beeinträchtigt die Schönheit immer und ein wirklich schöner Mensch ist ganz sicher von Haus aus gesund. Freilich, eine schwindsüchtige Person kann ein schönes Gesicht haben, aber

nur ein entarteter Geschmack kann einen Körper mit phthisischem Habitus einem gesunden Körper vorziehen. Ausnahmefälle mag es geben; es ist z. B. wenigstens denkbar, daß einer das syphilitische Gift in sich trage und doch zu einer bestimmten Zeit der Krankheit kein äußeres Zeichen diese verrathe. Aber auf dergleichen konnte freilich der Instinct nicht eingerichtet werden. Etwas mehr Schein hat die Behauptung, daß hinter einer schönen Larve allerhand Teufeleien stecken können. Jedoch dürfte man sich vor Roman-Erinnerungen zu hüten haben. Das natürliche Gefühl rechnet auch das, was man den geistigen Ausdruck nennt, zur Schönheit und sieht in der „leeren" oder „kalten" Schönheit eine Unvollkommenheit. Ich meine, wirklich schön kann eins nicht sein, ohne auch geistig tüchtig zu sein, womit freilich für moralische Vollkommenheit noch keine Gewähr gegeben ist. Betrachtet man die Sache von der anderen Seite, so muß man ja zugeben, daß trotz Häßlichkeit sittliche und intellectuelle Vorzüge vorhanden sein können, aber das natürliche Gefühl hat nichts desto-weniger Recht, wenn es in der Häßlichkeit ein Mittel gegen die Liebe sieht. Denn Häßlichkeit deutet immer auf etwas Krankhaftes, je nach ihrer Art bald nur auf eine krankhafte Beschaffenheit des Organismus im Allgemeinen, bald auf eine geistige Disharmonie. Faßt man alles zusammen, so muß man sagen, daß auch dem Menschen sein Schönheitgefühl der zuver-lässigste Führer in Fortpflanzungsangelegenheiten ist. Der Geschmack ist individuell verschieden und im All-

gemeinen wird das dem Einzelnen Gefallende auch für ihn das Paſſendſte ſein, inſofern wie nicht nur das Gleiche, ſondern auch das Ergänzende gefällt. Unfehlbar iſt freilich kein Inſtinct und je mehr man in's Einzelne kommt, um ſo leichter ſind Irrthümer des Gefühls möglich.

Anhang 2:

Ueber den erzieherischen Werth der Kunst.

Man muß fragen, wie unter unseren Voraussetzungen die Frage nach dem erzieherischen Werthe der Kunst zu beantworten sei. Dabei kann man einmal an die Erziehung zur Kunst und zum anderen an Veredelung durch Kunst denken. Zunächst ist soviel sicher, daß für Jeden Bedeutung und Einfluß der Kunst seiner Empfänglichkeit für sie oder, was dasselbe ist, seinem Talente entsprechen müssen. Man kann nicht erwarten, daß Musik auf einen unmusikalischen Menschen stark einwirken werde, oder Gemaltes auf einen, dem die Malerei gleichgiltig ist. Wären von vornherein alle Menschen gleich, so könnten solche Unterschiede durch Erziehung ausgeglichen werden. Erkennt man aber an, daß der Grad der Kunstfähigkeit angeboren ist und daß die Einwirkungen nach der Geburt nur insofern von Bedeutung sind, wie durch sie die als Vermögen gegebenen Fähigkeiten entwickelt werden oder nicht, so muß man zugeben,

gemeinen wird das dem Einzelnen Gefallende auch für ihn das Passendste sein, insofern wie nicht nur das Gleiche, sondern auch das Ergänzende gefällt. Unfehlbar ist freilich kein Instinct und je mehr man in's Einzelne kommt, um so leichter sind Irrthümer des Gefühls möglich.

Anhang 2:

Ueber den erzieherischen Werth der Kunst.

Man muß fragen, wie unter unseren Voraussetzungen die Frage nach dem erzieherischen Werthe der Kunst zu beantworten sei. Dabei kann man einmal an die Erziehung zur Kunst und zum anderen an Veredelung durch Kunst denken. Zunächst ist soviel sicher, daß für Jeden Bedeutung und Einfluß der Kunst seiner Empfänglichkeit für sie oder, was dasselbe ist, seinem Talente entsprechen müssen. Man kann nicht erwarten, daß Musik auf einen unmusikalischen Menschen stark einwirken werde, oder Gemaltes auf einen, dem die Malerei gleichgiltig ist. Wären von vornherein alle Menschen gleich, so könnten solche Unterschiede durch Erziehung ausgeglichen werden. Erkennt man aber an, daß der Grad der Kunstfähigkeit angeboren ist und daß die Einwirkungen nach der Geburt nur insofern von Bedeutung sind, wie durch sie die als Vermögen gegebenen Fähigkeiten entwickelt werden oder nicht, so muß man zugeben,

daß sowohl die Erziehung zur Kunst, wie Veredlung durch die Kunst nur in engen Grenzen möglich sind. Erziehung eines Volkes zu einer Kunst wäre nur denkbar, wenn die Mehrzahl der Glieder für diese Kunst begabt wäre, Erziehung Aller zur Kunst überhaupt würde Anlage Aller für alle Künste nöthig machen. Man spricht davon, daß der Sinn für das Schöne zu wecken sei. Gewiß, aber die Erweckung wird immer nur in bestimmter Richtung und in bestimmtem Grade möglich sein. Es giebt streng genommen keinen Sinn für das Schöne überhaupt, man kann nur sagen, daß kein Mensch ganz unempfänglich für irgend eine Art der Schönheit sei, daß, wenn alle seine Fähigkeiten zur Bethätigung angeregt werden, alles Schöne bei diesem Menschen wenigstens irgend einen kleinen Widerklang erwecken werde. Es ist jedoch unverkennbar, daß bei der dürftigen Beschaffenheit der meisten Menschen die erreichbaren Minima nicht sehr werthvoll sein werden. Zur Erreichung des erreichbaren Zieles könnte man zwei Wege einschlagen. Man könnte meinen, daß bei dem engen Zusammenhange der Künste die Einwirkung Einer Kunst die Empfänglichkeit für Kunst überhaupt steigern müsse, daß ein Volk, in dem Eine Kunst in hohen Ehren steht, für Schönheit überhaupt empfänglich werden müsse. Weder die Ueberlegung noch die Erfahrungen sprechen für eine solche Annahme. Sind die einzelnen Fähigkeiten so selbständig, wie hier vorausgesetzt wird, so wird die Uebung Einer Fähigkeit die anderen nicht steigern. Thatsächlich sieht man, daß gerade Künstler gegen fremde

Künste oft ganz gleichgiltig sind, daß Völker mit bestimmten Talenten alle anderen Kunstthätigkeiten vernachlässigen. Es bleibt daher nur der andere Weg, nämlich alle Künste soviel wie möglich auf Alle einwirken zu lassen. Will man bewußtermaaßen den allgemeinen Sinn für das Schöne steigern, so muß man dem Volke die verschiedenen Formen so viel und so rein wie möglich darbieten. Erinnert man sich daran, daß die verschiedenen Völker nicht gleichmäßig begabt sind, daß dieses sich in Musik und Poesie auszeichnet, aber keinen rechten Sinn für bildende Kunst hat, jenes wieder ziemlich unmusikalisch ist u. s. f., so kann man in Zweifel sein, ob es recht sei, ein Volk hauptsächlich mit der Kunst sozusagen zu ernähren, für die es eine natürliche Anlage hat, ob man nicht vielmehr gerade die Künste begünstigen solle, die von dem Volke vernachlässigt werden, damit eine Füllung der Lücken erreicht werde. Ob die letztere Auffassung je planmäßig verfolgt worden ist, das sei dahingestellt. In Wirklichkeit hat wohl immer ein Jeder seine Kunst für das allein Richtige gehalten und ihre Verbreitung für die Hauptaufgabe. Wenn z. B. bei uns von denen, die die Bildkünste ausüben oder lieben, leidenschaftlich die allgemeine Theilnahme für ihre Bestrebungen gefordert wird, so liegt dem schwerlich die Einsicht zu Grunde, daß die Deutschen von der Natur besser für Musik und Poesie begabt sind als für die Künste der Sichtbarkeit, daß deßhalb gerade die letzteren der Pflege bedürfen. Immerhin ließe sich diese Anschauung vertheidigen. Der Deutsche

läuft der Musik von selbst nach, sein Formensinn aber muß erst erzogen werden. Zwingt man ihn, sein Auge an schönen Formen zu üben, so wird sein Wesen harmonischer, er selbst in mancher Hinsicht wohlgefälliger werden. Darin liegt zweifellos etwas Wahres und es wäre wohl zu wünschen, daß demgemäß verfahren würde. Jedoch drängt sich die Einsicht auf, daß die Natur jeder solchen Erziehung Grenzen setzt. Bei jedem Volke wird doch immer nur die Kunst wahrhaft zu Hause sein, für die die natürlichen Anlagen nicht zu knapp bemessen sind. Wenn z. B. ein König es sich zum Ziele gesetzt hätte, der bildenden Kunst im jüdischen Volk eine Stätte zu bereiten, so würde er wahrscheinlich nicht viel erreicht haben. Es scheint auch bei der absichtlichen Erziehung zur Kunst zweckmäßig zu sein, trotz der Ermunterung zu allen Künsten, das Hauptgewicht auf die Künste zu legen, für die am meisten Anlagen vorhanden sind. Da einmal die Gaben der Natur ungleich vertheilt sind, wird die „harmonische Ausbildung", die die Theoretiker empfehlen, immer ein frommer Wunsch bleiben. Ja, es ist nicht einmal zu wünschen, daß die Einzelnen und die Völker aller Einseitigkeit entsagen könnten. Man muß eben die Fehler seiner Tugenden mit in den Kauf nehmen.

Wenn von ästhetischer Erziehung gesprochen wird, so denkt man gewöhnlich nicht an Erziehung zur Kunst, sondern an Erziehung durch die Kunst. Bekanntlich spielt dieses Thema in der Literatur eine große Rolle und unsere Classiker glaubten an die Veredelung durch

die Künste so fest, wie man nur an ein Dogma glauben kann. Es wäre besser gewesen, man hätte sich erst gefragt, ob die erstrebte Veredelung überhaupt möglich sei. Der Gedanke liegt doch sehr nahe, daß dann, wenn die Kunst veredelte, die Künstler die besten Menschen sein müßten, daß man also zuerst die Beschaffenheit der Künstler zu betrachten habe. Unmöglich aber kann Einer, der vorurtheillos beobachtet, sich der Einsicht verschließen, daß die Künstler als Menschen weder besser noch schlechter als die anderen Menschen sind, daß ihre moralischen und intellectuellen Eigenschaften ganz unabhängig von ihrem Talente sind. Wir finden liebreiche und neidische, wohlthätige und geizige, streng tugendhafte und liederliche, tapfere und feige, gerechte und ungerechte, scharfsinnige und beschränkte, kurz Menschen aller Arten unter den Künstlern, und zwar unter jeder Art von Künstlern. Wenn wir einzelne Eigenschaften häufiger als sonst treffen, besonders Leidenschaftlichkeit, starke Geschlechtlichkeit, Eitelkeit, so wird doch niemand solche und andere Eigenschaften für Wirkungen der Kunstthätigkeit halten, vielmehr liegt es auf der Hand, daß es sich um angeborene Eigenschaften handelt, die dem Kunstschaffen förderlich sind. Giebt man zu bedenken, daß die wahrhaft großen Künstler in der Regel nicht nur große Talente, sondern auch große Menschen waren, so sagt man damit nur, daß Einer mehr als ein Talent mitbringen muß, wenn er ein großer Künstler werden will, nicht, daß die menschlich großen Eigenschaften durch das Talent oder dessen Uebung hervor-

gebracht werden. Auch berichtet die Kunstgeschichte von recht vielen großen Künstlern, deren Charakter manches zu wünschen übrig ließ, die neidisch, gewinnsüchtig, genußsüchtig, herzlos gegen ihre Nächsten waren. Dann, wenn man nicht auf die Künstler allein blickt, sondern auch auf die Gesellschaften, die besonders reich an Kunst waren und sind, kann man nicht zu der Meinung kommen, die Kunst veredele. In den Zeiten der Kunstblüthe wie bei den Künstlern finden wir Kraft und Tüchtigkeit als Bedingungen, nicht als Wirkungen. Nur in einem aufstrebenden, kraftvollen Volke erblüht die Kunst, d. h. entstehen die Künstler und finden sie rechte Wirkung, Aufnahme, Förderung, aber alle Fülle der Kunst vermag den Verfall, den irgend welche Umstände herbeiführen, nicht aufzuhalten. War irgend eine Zeit von der Kunst sozusagen durchtränkt, so war es die Zeit der römischen Kaiser, aber mit der Veredelung war es doch so so. Die ernstgesinnten Römer klagten, daß die Tüchtigkeit des Volkes durch die griechischen Künste geschädigt würde. Früher hieß es immer, die Künste milderten die Sitten. Denkt man an die Renaissance mit ihrem Uebermaaße wilder Ausschweifungen, entsetzlicher Grausamkeit, an die unaufhörlichen Kriege, an das Elend des arbeitenden Volkes, so ist der Ausdruck Milde eigentlich nicht am Platze. Spräche man von Verfeinerung der Sitten in den Kunstzeiten, so ließe sich das eher hören, denn eine Anerkennung der Künste durch die Herrschenden und die Reichen setzt einmal Verfeinerung voraus und zum anderen muß die Beschäftigung

mit dem Schönen dem Formlosen und Rohen entgegen wirken. Hier hätten wir denn in der That eine erziehende Wirkung der Künste getroffen: sie verfeinern den Menschen. Jeder kann sich das im Näheren leicht ausführen, aber Jeder muß anerkennen, daß Verfeinerung und Veredelung nicht dasselbe sind. Wenn aus einem groben Schufte ein feiner Schuft wird, so gewinnt er zwar in ästhetischer, aber nicht in moralischer Hinsicht. Ja, es leuchtet ein, daß die Verfeinerung im Ganzen mit weiteren Uebelständen einhergeht. Sie ist nothwendig mit Reichthum und Luxus verbunden, ihr folgen Erschlaffung, Sinnlichkeit, Formwesen, Unredlichkeit, Heuchelei u. s. w. Man hat dem Christenthume oft Kunstfeindlichkeit vorgeworfen, aber man vergißt dabei, daß jede religiöse oder moralische Richtung in gewissem Sinne kunstfeindlich sein muß, und zwar, je strenger und gründlicher sie es nimmt, um so mehr. Wer sein Herz ganz einer Religion gewidmet hat, oder wer, überwältigt von der Größe des menschlichen Elends, vor Allem den Armen helfen möchte, der muß in der Kunst Leichtsinn, Zeitverschwendung, Herzlosigkeit sehen.. Ist sein Eifer geringer, so kann er zwar die Kunst dulden, aber er kann sie nicht achten. Macht er der menschlichen Schwäche Zugeständnisse, so mag er die Kunst in seinen Dienst nehmen, um die Menschen dem wahrhaft Werthvollen leichter zuführen zu können. So verfahren manche Kirchengemeinschaften, sie verwenden Bilder und Musik, Bauten und Dichtungen zur Steigerung der Andacht. Sobald aber eine Gemeinschaft, die religiöse oder

moralische Zwecke verfolgt, in den Kunstwerken mehr als Mittel zu einem nicht ästhetischen Zwecke sieht, wird sie abtrünnig, sie kann die selbständige Kunst nicht anerkennen. Man kann nicht zwei Herren dienen, wenigstens nicht zu derselben Zeit. Entweder die Kunst dient unkünstlerischen Zwecken, oder die Religion, die Moral wird um der Kunst willen verrathen. Dieses geschieht eigentlich von denen, die die Kunst zur moralischen Erziehung verwenden wollen; sie fassen dann leicht das Moralische wie die Kunst, d. h. als Spiel oder als schönen Schein auf. Ob überhaupt eine Erziehung zur Moral im höheren Sinne, eine Verbesserung oder Veredelung des Charakters durch absichtliche Einwirkung möglich sei, das kann hier dahingestellt bleiben. Wenn sie möglich ist, so ist sie auf jeden Fall ebensowenig von vornherein von den Künsten zu erwarten, wie durch Erfahrung eine solche Kunstwirkung nachzuweisen ist. Denn dadurch, daß eine Fähigkeit geübt wird, werden andere Fähigkeiten nicht gekräftigt. Wie durch Bethätigung des Geschlechtstriebes der Scharfsinn nicht gesteigert wird, so wird durch Bethätigung der Kunsttriebe das Mitgefühl nicht gesteigert werden. Jede Fähigkeit kann nur dadurch gesteigert werden (sofern dies überhaupt möglich ist), daß sie selbst geübt wird.

Wodurch entsteht nun die Meinung, daß die Kunst veredele? Wenn man von der Verwechselung der Verfeinerung mit der Veredelung absieht, kann man nur darauf hinweisen, daß Kunstthätigkeit und Kunstgenuß eine eigenthümliche Erhebung der Seele bewirken, die

der religiösen sehr ähnlich ist. Schopenhauer hat in seiner Aesthetik die Sache sehr gut dargestellt, wenn auch über seine Terminologie verschiedene Meinungen möglich sind. Nur ist die Erlösung durch die Kunst erstens eine rasch vorüber gehende und zum anderen eine nur Wenigen zugängliche. Offenbar sind die, die vermöge ihres Talentes von der Kunst eine ähnliche Befriedigung erfahren, wie die Religion sie geben kann, geneigt, die Bedeutung der Kunst für das Volk zu überschätzen. Sie meinen leicht, weil sie beseligt worden sind, müßten es Alle werden, und vergessen, daß Förderung und Talent einander proportional sind. Je kleiner das Talent, um so kleiner der Gewinn, deßhalb ist bei der Mehrzahl der Menschen auf mehr als eine oberflächliche Ergötzung durch die Kunst nicht zu rechnen. Wenigstens gilt dies von den höheren Formen der Kunst, deren genußreiches Verständniß ohne einen höheren Grad des Talentes nicht möglich ist.

Der oben berührte Widerstreit zwischen den Künsten einerseits, dem Religiösen und Moralischen andererseits ist nicht zu schlichten, wenn man daran festhält, daß nur „Eins noththue". Man muß anerkennen, daß der Mensch nicht einfach ist, daß jeder der Triebe, die den Menschen ausmachen, relativ berechtigt ist und daß die Rangordnung der Triebe verschieden sein muß, je nach der Veranlagung des Einzelnen. Von seinem Standpunkte aus hat der Einseitige Recht, aber sein Gegenpart hat auch Recht. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß alle Triebe gleich berechtigt seien, vielmehr muß es

eine objektive Rangordnung geben, die für die Gesammtheit gilt. Aber es wäre ungerecht, deßhalb die Unterschiede in der Auffassung, die die Verschiedenheit der Begabung mit sich bringt, zu verleugnen oder zu verurtheilen. Für jeden ist das das höchste Gut, wozu seine eigenthümliche Art ihn treibt. Darf er sich nicht laut dazu bekennen, so thut er es doch im Stillen.

In diesen wenigen Worten steckt recht viel. Es wäre wohl zu wünschen, daß Jeder die Folgerungen, die sich ergeben, zöge. Dann würde mancher Streit aufhören und manche Unehrlichkeit unnöthig werden.

II. Theil.

Gall's Aufsätze über die Kunsttriebe.

Ueber das Maltalent.

A. Gall's Darstellung.

»XVI. Sinn für Farbenbeziehungen, Maltalent, Farbensinn. (Sens des rapports des couleurs, talent de la peinture.)

Ich meine unter Farbensinn keineswegs die einfache Fähigkeit, Farben zu sehen oder zu erkennen; auch die Thiere sehen die verschiedenen Farben und können durch Anwendung der Farben, der Lichter und Schatten getäuscht werden. Ich habe gesehen, wie Hunde die Bildnisse ihnen unbekannter Personen anbellten, die sie zufällig in einem Zimmer bemerkten, und Zeichen der Zuneigung vor dem Bildnisse ihres Herrn gaben. Aber man wird kaum Beispiele dafür finden, daß Thiere ein Gefühl für Harmonie oder Disharmonie der Farben kundgegeben hätten.

Es giebt Personen, die unfähig sind, ganz merkbare Unterschiede zwischen zwei Farben wahrzunehmen. Der Doctor Unzer in Altona unterschied niemals Grün und Blau. Ein Knabe, der Schneider werden wollte, mußte

seinen Plan aufgeben, weil es ihm unmöglich war, bestimmte Farben zu unterscheiden. Spurzheim erwähnt einen Mann, den er in Dublin gesehen hat und der die mechanischen Künste sowie das Zeichnen, besonders das von Landschaften, liebte, aber nicht Maler werden konnte, weil er Roth und Grün nicht unterscheiden konnte. In Edinburgh sah er drei Brüder und einen leiblichen Vetter von ihnen, die Grün und Braun nicht unterscheiden konnten. Solche Leute sind sicherlich nicht geeignet, Maler zu werden. Andere Personen können im Gegentheile die feinsten Nuancen erkennen und haben ein eigentümliches Feingefühl, vermöge dessen sie im Stande sind, die Farben so anzuordnen, daß sie dem Auge wohlthun. Aber dieser Vorzug, so nothwendig er dem Maler ist, hat nichts gemein mit dem eigentlichen Maltalent. Durch den Namen Sinn für Farbenbeziehungen bezeichne ich das Vermögen, Harmonie und Contrast der Farben zu beurtheilen, die darin waltenden Gesetze zu fühlen oder zu erkennen und Anwendung davon zu machen. Dieser Sinn bildet das eigentliche Talent des Coloristen, beziehentlich des Malers, wenn man von Composition, Zeichnung und Ausdruck absieht, die freilich das Erste beim Künstler sind.

Ich habe schon bewiesen, als ich von den Funktionen der Sinne handelte,*) daß das Talent des Coloristen durchaus nicht vom Auge abhängt. Das vollkommenste Auge gehört zuweilen dem mittelmäßigsten Maler und

*) T. I., sect. VI, p. 206 ff. des Hauptwerkes. Die mit *) bezeichneten Anmerkungen rühren von Gall selbst her.

es giebt Beispiele von ausgezeichneten Coloristen, deren Gesicht schwach war. Ehe man von den Gehirnorganen etwas wußte, war man freilich gezwungen, alle unsere Eigenschaften und Fähigkeiten von den fünf Sinnen abzuleiten. In diesem Systeme konnte auch die Malerei nur ein Werk des Auges sein. Ich könnte als Theilnehmer dieses Irrthums verschiedene Autoren citiren, die über Malerei geschrieben haben. Ich begnüge mich aber damit, das wiederzugeben, was Sobry [1]) über diesen Gegenstand gesagt hat, da er besser als jeder Andere die Meinung seiner Zeitgenossen dargelegt hat. „Nicht nur," sagt er, „daß der Gesichtsinn dem Menschen nützlich ist, nicht genug, daß er ihm unentbehrlich ist, die Natur hat gewollt, daß er für ihn auch eine Quelle des Vergnügens sei, eine Quelle der dauerhaftesten, süßesten und reinsten Genüsse, und indem sie damit den Menschen von allen belebten Wesen unterschied, hat sie angeordnet, daß dieser Sinn das Princip einer seiner sittlichsten Freuden sei. Wirklich gebrauchen die Thiere ihre Augen nur zu ihrem Nutzen; eine schöne Aussicht, angenehme Orte, wohlgeordnete Gegenstände scheinen sie wenig zu rühren; der Vogel sucht das Blätterdach, das ihn verbirgt, das Raubthier seine Höhle, das Hausthier seinen Stall, wie die Dinge aussehen, ist ihnen gleichgültig und man kann sagen, daß bei allen Thieren der Gesichtsinn rein auf das Physische beschränkt sei. Der Mensch allein genießt moralische Freuden durch den Gesichtsinn, unabhängig

[1]) Sobry, Jean François, aus Lyon, 1743—1820, in verschiedenen Berufen zu Hause, Schriftsteller.

von den physischen Mitteln des Sinnes, mit denen er ja auch reichlich bedacht ist; in Hinsicht auf den Nutzen umfaßt sein Blick eine bestimmte Zahl von Objecten, in Hinsicht auf das Vergnügen eine unzählbare Menge von Dingen. Aus dem Vergnügen am Sehen ist der Wunsch entstanden, das, was man gesehen hat, wiederzugeben; daher die wiederholten Versuche, es nachzubilden; daher der wachsende Erfolg der zeichnerischen und malenden Bestrebungen, die von groben Anfängen zu befriedigenden Leistungen und zu augentäuschender Vollkommenheit gelangen." *)

Aber gerade der Umstand, daß die Thiere trotz der hohen Vollkommenheit ihrer Augen unempfindlich bleiben gegen die von Blumen geschmückten Wiesen und alle Schönheiten der Natur, beweist, daß weder der Genuß am Gesehenen, noch seine Beurtheilung Sache des Auges ist. Man hätte fühlen müssen, daß, wenn auch das Auge die Wirkungen der Dinge der Seele übermittelt, es doch noch vornehmere Organe geben muß, die jene Wirkungen zu höheren Zwecken verwerthen. Das Talent des Coloristen gründet sich in der That auf eine höhere Fähigkeit als das Sehvermögen. Es gründet sich auf ein inneres Gefühl und eine Art von Uebereinstimmung mit den Gesetzen der Farbenverhältnisse, wie sie in der Welt draußen bestehen. Ich meine das so. Das innere Thier und der innere Mensch sind durch die äußere Welt geformt; ihre innere Organisation muß daher in

*) Poetique des arts, par J. F. Sobry, p. 17 ff.

Uebereinstimmung stehen mit den Dingen draußen, insoweit als Thier und Mensch Berührungspunkte mit der äußeren Welt haben. Ihre Geschmacks- und Geruchsorgane harmoniren mit den zur Nahrung geeigneten Stoffen. Ebenso sind die inneren Organe und das Gehirn den äußeren Dingen angepaßt. Das Thier hat den Trieb zur Fortpflanzung und es giebt Männchen und Weibchen; der Trieb zur Kinderliebe findet seinen Gegenstand an den Jungen; der Ortsinn hat seine Anwendung in den Raumbeziehungen. Es muß also in der äußeren Welt auch Gegenstände geben, auf die sich der Farbensinn beziehen kann. Die Gesetze der Farbenverhältnisse sind nicht vom Menschen erfunden, sie existiren in der Natur; der Mensch, und wahrscheinlich von allen Thieren der Mensch allein, ist mit einem Organe begabt, mit Hülfe dessen er diese Gesetze erkennt, d. h. dieses Organ und diese Gesetze stehen in directer Beziehung; die Thätigkeit des Organs wird zur Offenbarung der Gesetze, es trägt ein Bild der Gesetze, denen die Farbenverhältnisse in der Welt draußen unterworfen sind, in sich.

Bemerkung über die Gesetze der Farbenverhältnisse. Ich übergehe alles, was Newton, Buffon, Goethe und die modernen Naturforscher im Allgemeinen über die Verhältnisse der Farben und ihre Mischungen beigebracht haben, ich gehe auch darauf nicht ein, ob es sieben Urfarben giebt oder drei. Ich will den Leser nur davon überzeugen, daß es wirklich außer uns bestimmte Gesetze der Farbenverhältnisse giebt.

Alſo z. B., die drei Grundfarben, angenommen, daß es nur drei gebe, ſind, neben einander gelegt, immer in Disharmonie. Blau, Gelb und Roth ſtimmen nicht zuſammen. Miſcht man zwei dieſer Farben, ſo entſteht eine mittlere Farbe; Blau und Gelb geben Grün, Blau und Roth Violet, Roth und Gelb Orange. Will man Harmonie haben, ſo muß man neben eine Grundfarbe eine Miſchfarbe legen, in der jene enthalten iſt, denn die Miſchfarbe iſt immer in Harmonie mit ihren Beſtandtheilen. Man lege ein Seidenband mit einer der drei Grundfarben, das etwa einen Zoll breit iſt, auf ein Blatt weißen Papiers und ſehe es feſt an; nach kurzer Zeit wird man die drei Grundfarben ſehen und zur Seite die Miſchfarbe, die aus den zwei anderen entſteht. Legt man z. B. ein blaues Band auf das Papier, ſo ſieht man auch Gelb und Roth und zur Seite Orange, das aus ihrer Miſchung entſteht.[2])

Klotz[3]) in München iſt ganz durchdrungen von der inneren Geſetzmäßigkeit der Farben. Auf ihnen beruht die Möglichkeit des Farbenclaviers, und wenn man eines Tages dahin gelangte, durch Zeichen dieſe Geſetze der Farbenverhältniſſe wiederzugeben, wie man die der Tonverhältniſſe wiedergiebt, ſo dürfte man hoffen, die Gemälde vor dem Zahne der Zeit zu retten. Man könnte

---

[2]) Die Angaben Gall's über die Farbenlehre mögen ebenſo wie die Vermengung der Farbenblindheit mit dem Farbengeſchmacke dahingeſtellt ſein.

[3]) Ueber die mit [3]) bezeichneten Perſonen iſt mir nichts bekannt geworden.

ein Bild von Tizian oder von Rubens notiren wie ein Musikstück von Mozart oder von Grétry und die Meisterwerke des Pinsels wie die der musikalischen Composition nach vielen hunderten von Jahren wieder hervorbringen.

Die neuesten Versuche der Physiker über die Farben, die mit Hilfe einer gewissen Zahl von übereinander gelegten durchsichtigen Platten angestellt worden sind, geben noch genauere Vorstellungen über die Gesetze der fraglichen Verhältnisse.

Wer durch seine Organisation befähigt ist, diese Gesetze zu erfassen, ist auch im Stande, die Harmonie und Disharmonie zwischen den Farben zu empfinden. Bei dem, dessen Organisation in dieser Hinsicht einen hohen Grad erreicht hat, besteht eine natürliche und lebhafte Empfindung für diese Harmonie; ohne die Gesetze gelernt zu haben, erräth er sie; wo er Farben trifft, da urtheilt er, ohne zu wissen wie und warum, über die Harmonie oder Disharmonie zwischen ihnen. Das ist das Talent des Malers als Coloristen. In ihm liegt der Beruf zur Malerei. Das Talent kann freilich durch Studiren der Regeln und Vorbilder vervollkommnet und auch eine Sache der Intelligenz werden, aber es existirte nicht ohne jene Offenbarung durch die Thätigkeit des Organes, die seine natürliche Grundlage ausmacht.

Ueber das Maltalent bei Geisteskrankheiten. In Pinels*) Abtheilung war ein Bildhauer,

*) p. 244.

eines Teppichs angeſtrengt hatte, einen Schmerz unmittelbar über den Augen und beſonders über dem rechten Auge fühle. Die oben beſchriebene Stelle war bei dieſem Manne ſehr vortheilhaft entwickelt.

„Herr Devoyer,[3]) der faſt blind geboren iſt und nie ein Gemälde anders als durch eine Lorgnette geſehen hat, gilt für einen Kenner.“ *)

Nun vergleiche man unter den größten Malern die, die ſich durch ihr Colorit ausgezeichnet haben, mit denen, die, obwohl ſonſt gleich vortrefflich, doch in der Farbengebung hinter jenen zurückgeblieben ſind. Man vergleiche Tizian (T. LXXXV, Fig. 2), Correggio, Rubens (Fig. 3), Claude Lorrain, van Dyck, Paolo Veroneſe, Giorgione, Rembrandt (Fig. 4), Teniers, Tintoretto mit Pouſſin, Leſueur,[4]) Raphael (Fig. 5), Michel Angelo (Fig. 6), Lebrun,[5]) Jouvenet.[6]) Am Bildniſſe jener wird man immer den Brauenbogen in der Mitte ſtark erhöht finden, während er bei dieſem im Gegenteile faſt horizontal verläuft; hier iſt er von der Naſenwurzel bis zur Mitte des Augenhöhlenrandes platt oder niedergedrückt, dort iſt dieſe Gegend um ſo mehr aufgetrieben, je mehr man ſich der Mitte des Brauenbogens nähert.**)

---

*) Correspondance littéraire du baron Grimm, vol. II, p. 101.

[4]) Leſueur (1616—1655), franzöſiſcher Maler.

[5]) Lebrun (1619—1690), franzöſiſcher Maler.

[6]) Jouvenet, Jean, gen. le grand (1644—1717), Mitglied einer Malerfamilie.

**) Bei dem, was ich über das Verdienſt der Maler als Coloriſten ſage, habe ich als Führer La balance des peintres von Depille,[3]) verbeſſert von Sobry, genommen.

Das Organ des Farbensinnes ist bei den Weibern in der Regel stärker entwickelt als bei den Männern. Daher kommt es, daß bei jenen die Augenbrauen gewöhnlich einen Kreisbogen bilden, und so erklärt es sich, daß sie für den angenehmen Eindruck einer glücklichen Farbenwahl empfänglicher als die Männer sind, daß sie buntfarbige Kleider über alles lieben und häufiger als wir Blumen-Liebhaber sind. Ein Weib würde ein farbiges Porträt stets einem Gipsabgusse vorziehen, mag es sich um sie selbst oder um ihre Freunde handeln. So begreift es sich auch, warum die Künstlerinnen, die in jeder anderen Hinsicht die Männer von Genie fast nie erreichen, sich im Colorit zuweilen zur Höhe der größten Maler erheben. Ein Beispiel ist Angelica Kaufmann, [7]) die Tochter des bekannten Ruisch.

Der Farbensinn erklärt mehrere Erscheinungen, die ohne die Organologie für immer unerklärlich bleiben würden. Ich gestehe, daß, wenn ich zulänglich von allen Dingen, die in das Gebiet der Gehirnphysiologie gehören, reden sollte, mein Werk einen sehr viel größeren Umfang erreichen müßte, als es angeht, und daß ich dann fast universelle Kenntnisse haben müßte, was unmöglich ist. Eines Tages aber werden die Kenner genöthigt sein, die Organologie im Einzelnen auszuarbeiten.

---

[7]) Angelica Kauffmann aus Chur (1741—1807), beliebte Malerin, Tochter eines Malers, des Joh. Joseph Kauffmann in Chur. (Die Malerin Pool war die Tochter des Anatomen Ruysch.) Angelica soll auch sehr musikalisch gewesen sein, aber von besonderen dichterischen Gaben, von denen Gall später (beim Dichter-Geiste) spricht, finde ich nichts gesagt.

Vorläufig will ich einen kleinen Auszug aus den Bemerkungen geben, die Doctor Gambs[8]) in Frankfurt mir freundlicherweise überlassen hat.

„1. Wenn wir im Allgemeinen unser Augenmerk auf die Maler richten, haben wir im Allgemeinen zwei verschiedene Classen zu unterscheiden, nämlich einmal die Historienmaler und zum anderen die Landschaftmaler, denen sich die Thier-, Blumen-, Frucht-Maler und alle Maler von Naturgegenständen anschließen. Die Historienmäler, deren Studium hauptsächlich die Anatomie, die Geschichte, die Werke alter und neuer Meister bilden, die daher zugleich Natur und Kunst studiren müssen, haben in einem höheren Grade als die anderen den Kunstsinn nöthig, und somit muß das Kunstorgan bei ihnen entwickelter sein.

Da dieses Kunstorgan ziemlich weit ab von dem Organ des Farbensinnes liegt, so erklärt es sich vielleicht, warum die Historienmaler selten gute Coloristen gewesen sind, warum einige von ihnen, wie Michel Angelo und Poussin, das Colorit geradezu vernachlässigt und es für den am wenigsten wesentlichen Theil der Malerei gehalten haben, während sie, was Zeichnung, Erfindung, Ausdruck und Composition angeht, den ersten Rang unter den Historienmalern einnehmen.

Wenn wir dagegen die Landschaft- und Bildnißmaler genau beobachten, die bei ihrer Kunstübung hauptsächlich Ortssinn und Personensinn brauchen, so fällt uns ein, daß die Organe dieser beiden Fähigkeiten dem des Farbensinns benachbart sind, und es wird verständlich,

daß es unter den Landschaft- und Bildnißmalern jeder Zeit eine große Zahl ausgezeichneter Coloristen gegeben hat, die in dieser Hinsicht fast alle Historienmaler übertroffen haben. Man vergleiche die herrlichen Landschaften des Claude Lorrain, Schwanenfeld's,[8]) Ruisdael's,[9]) Both's[10]) u. A. mit den Werken der ersten Historienmaler und man wird sich ohne Mühe von dieser Wahrheit überzeugen.

2. Das Klima scheint auf das Organ des Farbensinnes wie auf andere Organe einen großen Einfluß auszuüben. Fast alle italienischen Maler, obwohl umgeben von der schönsten Natur, sind in Hinsicht des Colorits so mittelmäßig, daß Italien, mit Ausnahme des Annibale Carracci[11]) und des Tizian, die beide Coloristen ersten Ranges sind, nicht einen Landschaftmaler hat, der mit Claude Lorrain,[11a]) Schwanenfeld, Ruisdael und anderen flämischen Malern zu vergleichen wäre. Holland, Deutschland und selbst der Norden haben dagegen eine große Zahl ausgezeichneter Landschaftmaler,

---

[8]) Schwanenfeld? Swanevelt, Herm., ca. 1600—1655, holl. Landschaftmaler in Rom. Swanenburch, holl. Malerfamilie im 17. Jahrhundert.

[9]) Ruisdael, Jacob (1628—1682), der berühmte Landschaftmaler, Mitglied einer Malerfamilie.

[10]) Both, Jan (ca. 1610—1652), und sein Bruder Andries B. waren holländische Landschaftmaler.

[11]) Annibale Carracci, 1560—1609, mit seinen Verwandten Lodovico und Agostino C. Haupt einer bedeutenden Malerschule in Bologna.

[11a]) Claude Gellé, le Lorrain (1600—1682), der berühmte Landschaftmaler.

aber nur wenige gute Historienmaler hervorgebracht. Spanien und Portugal haben ausgezeichnete Historienmaler, z. B. Velasquez u. A., aber nicht einen einzigen Landschaftmaler. In der italienischen Schule sind die Venetianer, die am nördlichsten wohnen, fast durchgängig die besten Coloristen. Man wirft der französischen Schule vor, sie sei ein Amphibium und halte die Mitte zwischen der italienischen und der flämischen Schule; man wagt selbst vorauszusagen, sie werde niemals weder einen Raphael, noch einen Tizian, noch einen Paolo Veronese, noch einen Correggio hervorbringen; man behauptet im Allgemeinen, daß die Franzosen weniger Kunstsinn und weniger Farbensinn haben als die Italiener und die Flamen, daß die meisten ihrer historischen Gemälde ebenso trocken und arm an Natürlichkeit seien wie ihre Musik und daß die meisten Bilder durch übertriebene Farbengebung fehlerhaft seien. Ich glaube, daß Gewöhnung und Nationalgeist guten Theil an allen diesen Kritiken haben. Ich bin weder Künstler noch Kenner, aber es scheint mir, als ob die neue französische Schule ihren Tadlern manche Meisterwerke entgegenhalten könnte und die Namen Gérard,[12]) Guérin,[13]) Robert-Lefèvre,[14]) Girodet,[15]) Vernet,[16]) Forbin,[17])

---

[12]) Gérard, François, 1770—1837, als Sohn des Concierge im Palaste des Cardinal Bernis in Rom geboren, berühmter französischer Maler.

[13]) Guérin, Pierre-Narcisse, 1774—1833, Sohn eines Kaufmannes in Paris, Historienmaler.

[14]) Robert-Lefèvre? Robert, Herbert, 1733—1808, malte besonders Ruinen. Robert-Fleury, geb. 1797, war Historienmaler.

David,[18]) Regnault,[19]) Gros[20]) u. A. sie in die erste Reihe unter den modernen Schulen stellen mußten. Jedoch bin ich, wie gesagt, incompetent, den Streit zu schlichten.

Auch kann ich nicht entscheiden, inwieweit die Recht haben, nach denen die schmale, aber nach vorn vorspringende Stirn der Holländer und Flamen die Thätigkeit ihres Organs des Farbensinnes erklärt. Man müßte dazu nicht nur die Stirnform der verschiedenen Völker verglichen haben, sondern auch im Besonderen das Organ des Farbensinnes bei ihnen studirt haben.

Der verschiedene Grad des Maltalentes bei den verschiedenen Völkern giebt sich sogar in ihren Zeichnungen und Stichen kund. Die flämischen Zeichnungen, selbst die Federzeichnungen zeigen immer die Schatten feiner ausgeführt als andere, denn man sieht eine Menge gekreuzter Striche, durch die der Künstler das Colorit hat

---

[15]) Girodet, Anne Louis, 1767—1824, Sohn eines Domänendirectors, Schüler des Malers David.

[16]) Vernet, Claude Joseph (1714—1789), dessen Enkel Horace V. (1789—1863).

[17]) Forbin, Louis Nicolas, Philippe Auguste, comte de, 1779 bis 1841, wurde im Elende der Revolution Maler, Schüler Davids, später Offizier, Schriftsteller, Maler, Zeichner, Reisender, Director der Louvre-Sammlungen.

[18]) David, Jacques Louis, 1748—1825, berühmter französischer Historienmaler.

[19]) Regnault, Jean-Baptiste, 1754—1829, französischer Historienmaler.

[20]) Gros, Antoine Jean Baron, 1771—1835, französischer Historienmaler.

andeuten wollen. Manche ſind mit Tuſche überarbeitet und zeigen weiße Lichter auf Braun. Die eigentlichen holländiſchen Landſchaftmaler coloriren ihre Landſchaften gewöhnlich im Groben nach der Natur an Ort und Stelle, oder ſie machen wenigſtens eine colorirte Skizze. Bei den beſten Stichen der holländiſchen und deutſchen Künſtler kann man nicht umhin, die Abſicht des Stechers, die Farben nachzuahmen, zu erkennen. Die italieniſchen Stecher dagegen haben es, von dem Anfange der Kunſt bis jetzt, nie über ſich gewinnen können, durch Andeutung der Farben ihre Werke zu vervollkommnen, wie es Rubens und ſeine Schüler gethan haben, wie es der herrliche Hund des Golzius [21]) zeigt.

Das Organ des Farbenſinnes iſt bei den Chineſen faſt immer ſehr entwickelt, wie im Uebrigen auch ihr Kopf geſtaltet ſein mag. Das giebt ſich darin kund, daß ihre Brauenbogen ſtark nach oben gezogen ſind, beſonders in der äußeren Hälfte. Alle wiſſen, wie verſchwenderiſch ſie mit den Farben umgehen; alle Theile ihrer Gebäude ſind damit bedeckt, Säulen, Gebälk, Schnitzwerk, alles iſt grün, blau, roth, gelb bemalt; ſie bemalen ſogar ihre Statuen und übertreffen alle europäiſchen Völker als Färber.

Je nach der Energie der Organe des Ortſinnes, des Kunſtſinnes, des Farbenſinnes iſt der Geſchmack der Kunſtſammler und Kunſtkritiker verſchieden. Johann

---

[21]) Golzius (oder Goltzius), Heinrich, 1558—1617, holländiſcher Maler und Kupferſtecher, Sohn eines Glasmalers.

Fuesli [22]) hat in seinen Kunstschriften einen hohen Kunstsinn dargethan, dabei aber einen sehr mangelhaften Farbensinn. Anderen Kritikern entgeht nichts, was sich auf das Colorit bezieht, während sie auf eine mangelhafte Composition, auf Zeichenfehler, die das Auge beleidigen, auf ungenügenden oder ganz falschen Ausdruck gar nicht achten.

Zu allen Zeiten hat man mit Erstaunen den Unterschied zwischen dem Kunstsinn und dem Farbensinne bemerkt. Warum ist man nicht darauf gekommen, daß jede dieser Fähigkeiten sich auf ein besonderes Organ gründen müsse? Das kommt entweder daher, daß nur Wenige von der Wirkung auf die Ursache zurückgehen, oder daher, daß man sich aus Mangel an genaueren Kenntnissen mit einer ungenügenden Erklärung begnügt, wenn sie nur allgemein gebilligt wird."

(„Nach Gall und Spurzheim, sagt Demangeon, verlegt sich das Malorgan auf Landschaften, wenn es von dem Ortssinn unterstützt wird, auf Bildnisse, wenn der Personensinn hilft. Aber mit welchem Organ war das außerordentliche Talent Vernet's verknüpft, als er Marinen

---

[22]) Mathieu Fueßli, 1598—1664, geschätzter Maler aus Zürich, dessen Sohn und Enkel ebenfalls Maler waren. Johann Melchior F. aus Zürich, 1677—1736, war Kupferstecher. Johann Kaspar F. aus Zürich, 1707—1782, war der Sohn eines Malers, war selbst Maler und Kunstschriftsteller. Alle seine Kinder hatten das malerische Talent: Johann Rudolph, 1737—1806 Kaspar, 1745—1786, ein dritter Bruder und die Töchter Rosa und Lisa. Johann Rudolph F., 1709—1793, lernte bei Melchior F., wurde Miniaturmaler und Kunstschriftsteller.

und Häfen malte, das des Jacob van Es,[23]) als er mit soviel Vollendung Fische, Vögel, Blumen, Früchte und besonders Muscheln malte, das des jüngeren Peter Breughel,[24]) des sogen. Höllen-Breughel, als er Zauberer, Teufel und Hölle malte, das seines Vaters und seines Oheims, die Landschaften, Früchte und vergnügliche Dinge vorzogen, das derer, die nur Carricaturen malen mögen, oder Weiberbildnisse, oder die sich sonst auf eine Specialität beschränken?"

Ich habe schon gesagt, daß der Mensch nicht das Ergebniß eines einzigen Organs ist, sondern das des Zusammenwirkens aller und daß nur das energischste ihn veranlaßt, vorzüglich im Sinne seiner Fähigkeit thätig zu sein. Dabei wird dieses Organ durch die mehr oder weniger kräftige Thätigkeit der anderen beeinflußt. Also, wenn ich sage, daß das Maltalent je nach der Entwickelung des Ortsinnes oder des Personensinnes mehr zur Landschaft oder mehr zum Porträt führt, so schließe ich nicht aus, daß der Maler, dem es auch wesentlich ist, das Nachahmungstalent zu brauchen, dieses Talent an allen nachahmbaren Dingen ausübe. Alle Einwürfe Demangeons zerstören nicht das Princip, daß man einen Farbensinn haben müsse, um die Verhältnisse der Farben richtig zu erfassen und beim Malen wiederzugeben. Im Uebrigen, sind Marinen und Häfen,

---

[23]) Jacob van Es, aus Antwerpen, geb. ca. 1570, malte Blumen, Thiere, Früchte u. s. w.

[24]) Breughel, Peter d. j. (1564—1637), mit Unrecht Höllen-Breughel (oder Brueghel) genannt.

Zauberer, Teufel und Hölle, Carricaturen und Weiberbildnisse nicht Orte und Personen? Trägt nicht das Organ des Witzes und der Satire zur Erfindung einiger der erwähnten Malereien bei? Wo endlich habe ich gesagt, der Maler könne nicht beliebige Dinge nachahmen? Nirgends." Zusatz der Octav-Ausgabe.)

B. Bemerkungen.

Von Vornherein möchte ich bemerken, daß ich in meinen „Kritischen Bemerkungen“ nicht auf alle Angaben Gall's eingehen will, die etwa Anlaß zur Kritik geben. Z. B. gehe ich nicht auf seine Bemerkungen über Farbenblindheit ein. Es handelt sich für mich nur um die Hauptsache, die Schilderung des Triebes oder Vermögens einerseits, die Bestimmung seines „Organs“ andererseits.

Daß Gall sagt: Farbensinn oder Maltalent, das ist überraschend. Es klingt wie eine Vorahnung gewisser moderner Neigungen. Jedoch, wenn ich ihn recht verstehe, ist seine Meinung die, daß der Maler außer dem später zu besprechenden Kunstsinne einen besonderen Farbensinn haben müsse und erst dadurch zum Maler werde. Auch in dieser Fassung scheint mir Gall's Lehre anstößig zu sein. Ich kann mir die Sache nicht anders denken, als daß der Mensch zur Bildkunst durch die Freude am Gesehenen und den Willen, das Gesehene nachzubilden, gekommen sei. Wie aber könnten von Anfang an Form und Farbe getrennt worden sein? Sind sie doch auch jetzt nur in Gedanken aus einander zu

reißen. Conſequenterweiſe muß Gall den Zeichner zum Bildhauer ſtellen und ihnen entgegen den Maler. Aber der Unterſchied der Zeichnung von der Skulptur, das Fehlen der dritten Dimenſion, iſt doch viel größer als der Abſtand der Zeichnung vom farbigen Gemälde. Derſelbe Bildtrieb muß die verſchiedenen Techniken hervorgetrieben haben. Natürlich iſt das zuzugeben, daß, je mehr ein Künſtler Farbenſinn hat, er um ſo mehr ſich zur Malerei hingezogen fühlen werde, aber ich kann in der Farbenluſt nichts Selbſtändiges ſehen, ſondern nur eine Seite oder Wurzel des Bildtriebes. Dazu kommt, daß der Bau- und Kunſtſinn Gall's, wie ich ſpäter beſprechen werde, nichts einheitliches iſt. Es kann doch kein Zweifel darüber ſein, daß das mechaniſche Talent ganz ohne künſtleriſche Beſtrebungen beſtehen kann. Es iſt der Trieb, das Geſehene nützlich zu verwenden, Maſchinen (im weiteſten Sinne des Wortes) zu irgend einem Zwecke zu erfinden oder zu bauen. Die Bildkunſt aber entſteht, wenn die Luſt am Geſehenen zur Nachahmung zwingt. Hier handelt es ſich wirklich um die *μιμησις* des Ariſtoteles, bei der an nützliche Verwendung gar nicht gedacht wird.[1]) Es muß alſo ein vom Bauſinne getrennter Kunſtſinn exiſtiren und er muß auch beim Maler die Hauptſache ſein. Der Beweisgrund a posteriori iſt die Häufigkeit der Perſonalunion

[1]) Das Idealiſiren darf man nicht in den Kunſttrieb verlegen. Ein redlicher Künſtler will nicht idealiſiren, er thut es, weil er nicht anders kann.

von Malerei und Bildhauerei, bezw. Malerei und Architectur, auf die ich im I. Theile hingewiesen habe.

Gall hat Recht insofern, wie der „Bausinn" dem Bildkünstler überhaupt nöthig ist, der Maler aber weniger davon braucht als der Bildhauer oder gar der Architect. Aber er hat Unrecht insofern, wie er das Maltalent mit dem Farbensinne identificiert. —

In Uebereinstimmung mit dem bisher Gesagten bestreite ich, daß die von Gall beschriebene Stirnbildung des Malers, wenn sie sich thatsächlich findet, Organ des Farbensinnes allein sein könne. Auch hier muß ich eine allgemeine Bemerkung vorausschicken. Ich bediene mich mit Gall des Ausdruckes „Organ", weil er sehr bequem ist, verstehe darunter aber nur soviel wie Zeichen. Das Organ des Malers heißt für mich das Zeichen am Kopfe, an dem man den Maler erkennt. Ob dieses Kopf-Organ direct auf das erschlossene Gehirn-Organ derart hindeutet, wie Gall es will, oder ob nur indirecte Beziehungen bestehen, was gerade im vorliegenden Falle denkbar wäre, das lasse ich ganz dahingestellt sein. Ich bitte also, mich nicht voreiliger Gehirn-Localisationen zu beschuldigen. Was man am Kopfe sieht, darüber läßt sich reden, was dahinter steckt, das kann man vorläufig nicht wissen.

Offen gestehe ich, daß mir Gall's Beschreibung des Malerorgans nicht ganz verständlich ist. Wahrscheinlich ist es Anderen auch so gegangen und man ist auf die Meinung verfallen, Gall habe große Stirnhöhlen gemeint. Das ist freilich eine arge Unterschiebung und es hätte

ſich geziemt, einem Manne wie Gall nicht grobe Unwiſſenheit zuzutrauen. Die alte Rede ſcheint in Frankreich noch zu ſpuken, denn ich finde bei Arréat, der von Gall gar nichts zu wiſſen ſcheint, folgende Angaben (p. 3): On a parlé beaucoup d'un autre caractère, facile à reconnaître, nous voulons dire la saillie sus-orbitaire, correspondant au sinus frontal de chaque côté de la ligne médiane. Elle ne traduit en rien à l'extérieur, remarquons le tout de suite, la forme du cerveau; elle ne provient pas du jeu des muscles moteurs de l'oeil, et les saillies ne paraissent pas non plus influer sur l'action du sourcilier, qui s'attache entre elles. On la trouve développée, Darwin on a fait la remarque, chez les animaux carnassiers et chasseurs: sous cette voûté, les paupières se plissent et les yeux semblent mieux à l'abri de la lumière supérieure et aveuglante, qui gênerait le regard explorateur. La plupart des grands observateurs possèdent de fortes saillies sus-orbitaires. Elles sont prononcées encore chez beaucoup de peintres: Ingres, Delacroix, Decamps, Regnault, pour ne nommer que ceux là. Le trait même, d'ailleurs, n'est pas constant. Les saillies sont faibles chez Joseph Vernet et Hippolyte Flandrin, presque nulles chez Fragonard, etc.

Das, was mir an den Bildkünſtlern, Bildhauern ſowohl wie Malern, zunächſt aufgefallen iſt, iſt die Länge des Weges von der Naſenwurzel bis zum inneren Augenwinkel. Der letztere liegt tief drin und der mittlere Theil der Stirn reicht weit nach vorne, ragt in der That wie ein Schutzdach über die Augen vor. Arréat hat offenbar richtig geſehen, wenn auch die Erklärung, die

Natur blende das Licht ab, damit die Maler beſſer ſähen, etwas Komiſches hat. Bei der beſchriebenen Bildung können die Stirnhöhlen groß oder klein ſein, darauf kommt es gar nicht an. Es giebt Menſchen, bei denen große Buckel die Stirnhöhlen anzeigen, und deren Auge doch ganz oberflächlich liegt, und es giebt andere, die ſo gut wie gar keine Stirnhöhlen haben, während trotzdem der innere Augenwinkel weit überſchattet iſt. Auch darf man das tiefliegende Künſtlerauge nicht mit dem zurückgeſunkenen Auge des durch Krankheit oder Alter Abgemagerten verwechſeln. Beim Künſtler ſind die Querachſen der Augen nicht parallel zur Stirn, ſondern die ſie verbindende Linie iſt die Sehne und die Contur der Stirn iſt der Bogen. Damit man ſehe, was ich meine, ſetze ich das Selbſtbildniß Feuerbach's her.

Erfaßt habe ich die Sache erſt beim Anſehen lebender Künſtler. Ich hatte mich lange damit abgemüht, die Angaben Gall's an den Maler-Bildniſſen, z. B. an der Sammlung der Ufficien, beſtätigt zu finden. Bald ſtimmte es, bald ſtimmte es nicht, und ich konnte zu keinem Schluſſe kommen. Zufällig ſaß ich einmal in der Eiſenbahn einem bekannten Maler längere Zeit gegenüber, plötzlich ging mir ein Licht auf und ſeitdem ſehe ich das „Organ" immer wieder bei Künſtlern und künſtleriſch Befähigten. Daß die inneren Hälften der Brauen tiefer ſtehen als die äußeren, wodurch das Geſicht etwas Drohendes bekommt, das kommt vor, es iſt aber nicht das Weſentliche. Ebenſo ſieht man ſtarkgewölbte Brauen

Anſelm Feuerbach
(nach dem Selbſtbildniſſe in der Münchener Pinakothek).

MAU

nicht selten, aber auch darauf kann es nicht ankommen. Wesentlich scheint mir hier nur die tiefe Lage des inneren Augenwinkels zu sein. Mit einem Bildhauer, der selbst ein starkes Organ hat, sprach ich über die Sache und er meinte, die fragliche Bildung sei ihm schon bei vielen seiner Kunstgenossen aufgefallen. In den Biographieen wird zuweilen mit einem gewissen Nachdrucke von dem tiefliegenden Auge gesprochen; z. B. habe ich diesen Hinweis in verschiedenen Mittheilungen über Cornelius gefunden. Auch im Publikum scheint der Kunstsinn an das Organ gebunden zu sein, ich habe es bei Liebhabern und Kunstgelehrten gesehen. Auch scheint mir ein deutlicher Unterschied zwischen dem deutschen und dem italienischen Volke darin gegeben zu sein, daß bei dem letzteren in meinem Sinne tiefliegende Augen viel häufiger gefunden werden als bei den Deutschen.

Gegen Bildnisse werde ich immer mißtrauischer. Sogar die Eigenbildnisse der Künstler scheinen nicht zuverlässig zu sein. Auf dem Bilde Böcklin's, wo der Tod hinter ihm steht, ist das Organ sehr gut zu sehen, auf dem bunten Baseler Bilde fast gar nicht. Die Eigenbildnisse Rembrandt's sind so verschieden, daß man allen Muth verliert. Es scheint, daß viele Künstler über die in kephaloskopischer Beziehung wichtigsten Dinge mit einer gewissen Leichtigkeit weggingen. Neulich besuchte ich das Studio Joseph Kopf's in Baden-Baden. Da steht seine eigene Büste und an ihr ist das Organ wundervoll ausgearbeitet. Aber an den Büsten und Relief-Bildnissen, die Kunstgenossen darstellen, war nicht viel zu sehen

Auch Photogramme täuschen, denn reine Profilbilder bekommt man selten zu sehen und bei den anderen macht die Beleuchtung gar zu viel aus. Ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte: ein positives Bild ist brauchbar, ein negatives beweist nichts für und nichts wider. Immerhin sieht man doch das Organ auf vielen Malerbildnissen recht gut, so bei Dürer, Velasquez, Overbeck, Herkomer, um nur einige aus verschiedenen Zeiten zu nennen.

In Hinsicht auf die Gegenprobe habe ich bisher noch keinen Bildkünstler gesehen, der die Augen à fleur de tête gehabt hätte, und jeder Mensch, dessen Augen vorn lagen, war ohne Sinn für bildende Kunst. Nicht selten habe ich die Leute dadurch überrascht, daß ich ihnen diesen Sinn absprach, aber immer hatte ich Recht. Jedoch darf man das Ding nicht umkehren. Nicht jeder Mensch, der tiefliegende Augen hat, braucht künstlerisch zu sein, denn es kann eine Anlage unentwickelt geblieben und schließlich verdorrt sein, es kann aber auch eine ähnliche Bildung des Stirnknochens vorkommen, die offenbar auf ganz anderen Ursachen beruht. Vielleicht gelingt es mit der Zeit, solche Scheinorgane durch den Augenschein zu erkennen. Es giebt da noch Feinheiten, die das Auge nur allmählich erfassen lernt, und man müßte erst alle Varietäten des Kunstorganes genau kennen, ehe man sicher urtheilen könnte.

Das Bisherige bedarf jedoch einer wesentlichen Ergänzung insofern, als das Künstlerorgan nicht nur durch das nach vorn Treten der mittleren unteren Stirne, sondern auch durch die Breite dieses Theiles gegeben

iſt. Gall hatte einen „Perſonenſinn“ angenommen, d. h. die in dieſer Beziehung Begünſtigten ſollten ſich durch raſche Auffaſſung und ſichere Wiedererkennung von Perſonen auszeichnen. Er localiſirte dieſen Sinn über der oberen inneren Wand der Augenhöhle (neben crista galli) und meinte, in der Regel werde bei ſtarker Entwickelung des Organes der innere (naſale) Theil des Auges mit dem inneren Augenwinkel heruntergedrückt, bei ſtarker Entwickelung aber aller Organe über dem Dache der Augenhöhle ſtehe das ganze Auge tief. Die Phrenologen, d. h. Spurzheim und die an ihn ſich Anſchließenden, unterſchieden „Gegenſtandſinn“ und „Geſtaltſinn“. Jener habe ſein Organ gerade über der Naſenwurzel, zwiſchen den Augenbrauen, ſei er ſtark, ſo finde man dieſen Theil der Stirn breit. Auf den Geſtaltſinn aber deute die Größe des Augenabſtandes, d. h. bei großem Geſtaltſinne ſei dieſer groß. Nach dieſer Auffaſſung würde die ſtarke Entwickelung der zwiſchen den Augen liegenden Theile den Kunſttrieb unterſtützen, ja dem Künſtler unentbehrlich ſein, aber ebenſo die Erkenntniß des Gelehrten und Anderer fördern, nicht dem Künſtler eigen ſein. Das mag zugegeben ſein, auf jeden Fall aber iſt ein großer Augenabſtand bei ſehr vielen Bildkünſtlern zu finden und für ſie kennzeichnend. Hier ſind die Bilder beſſer zu brauchen als bei Beurtheilung der Tieflage des Auges. Raphael und Michelangelo ſind ausgezeichnete Beiſpiele, und man könnte noch viele Andere nennen. An der Klinger-Büſte Seffner's ſieht man die Sache auch ſehr gut.

Man kann also sagen, daß die starke Entwickelung des mittleren unteren Theiles der Stirn sowohl in der Richtung von hinten nach vorn, als in der von rechts nach links das äußere Abzeichen des Bildkünstlers darstelle. Möglicherweise könnte es auch so sein, daß das, was in dem einem Falle durch die Vergrößerung in sagittaler Richtung gewonnen wird, im anderen durch seitliche Ausbreitung erreicht wird. Inwieweit die Größe des Organes (s. v. v.) der Größe des Talentes proportional sei, darüber möchte ich nichts sagen. Auch vermag ich nicht anzugeben, ob Unterschiede zwischen rechts und links bestehen.

Schlüsse auf das Gehirn möchte ich gar nicht ziehen und was es mit der kleinen Gehirnwindung, von der Gall spricht, auf sich hat, das mag dahingestellt sein. Auf jeden Fall ist man nicht berechtigt, zu behaupten, deshalb, weil wir das Hinterhaupthirn beim Sehen brauchen, dürfe das Stirnhirn mit der Kunst der Sichtbarkeit nichts zu schaffen haben.

Ueber den Muſikſinn.

A. Gall's Darſtellung.

»XVII. Muſik-Talent (Sens des rapports des tons, Talent de la musique, Conſinn).

Warum ſoll man im Gehirn ein Organ für die Muſik ſuchen? Um muſikaliſch zu ſein, braucht man blos das Ohr; das ganze Talent des Muſikers liegt im Ohr: So redet die Menge, ſo reden die Phyſiologen.[1]) In der Abhandlung über die Funktionen der fünf Sinne habe ich dieſes Vorurtheil widerlegt und da habe ich gezeigt, was dem Ohre und was dem Auge zufällt. Weil ich nicht annehmen kann, daß alle Leſer den erſten Band meines Hauptwerkes kennen, will ich hier wiederholen, was ich gegen die Meinung Derer geſagt habe, die für den Muſiker nur das Ohr für nöthig halten. So wird man hier alle Gründe für ein beſonderes Muſikorgan beiſammen finden.

Es giebt viele Thiere, deren Gehör feiner iſt, als das des Menſchen und die trotzdem nicht die geringſte

[1]) Gall zielt beſonders auf Ackermann, vgl. Hauptwerk I. p. 160.

Empfänglichkeit für Muſik zeigen. Man weiß, daß Vögel, die nicht ſingen, ein ebenſo feines Gehör haben können wie die Singvögel, und bei dieſen hat das Weibchen, das nicht ſingen kann, daſſelbe Hörorgan wie das Männchen. Manche Naturforſcher wollen nichts vom Geſange der Vögel reden hören. Sie meinen, der ſogenannte Geſang der Vögel habe mit der Muſik nicht mehr zu ſchaffen, als das Wiehern der Pferde. Nur der Menſch ſei mit dem acuſtiſchen Ohre verſehen und könne Conſonanz und Diſſonanz beurtheilen. Dies Vermögen, ſagen ſie, hänge von einem beſonderen Inſtrumente ab, der ſogen. Schnecke, die nur der Menſch habe, die bei allen Thieren fehle. Zweifellos haben viele Thiere ein feineres Gehör als der Menſch und die Gehörorgane ſind bei ihnen vollkommener als bei uns. Das habe ich früher gezeigt und dabei habe ich auch nachgewieſen, daß andere Säugethiere eine vollkommenere Schnecke haben als der Menſch.[2]) Bei meinen Vorleſungen pflege ich den Hörern die Schnecke des Ochſen, des Hundes, der Katze u. ſ. w. vorzuzeigen. Der Irrthum iſt offenbar dadurch entſtanden, daß die Vögel im Allgemeinen und beſonders die Singvögel keine Schnecke haben; ſie iſt bei ihnen durch einen leicht gekrümmten Knochenkanal erſetzt.

Wäre wirklich das Ohr Urſache des Geſanges der Vögel und der Muſik des Menſchen, ſo würden Vögel

[2]) Nach Meckel ſoll bei manchen Säugethieren die Schnecke künſtlicher gebaut ſein als beim Menſchen. Diss. anat. phys. de labyrinth. auris. Argent. 1777. p. 17.

und Mensch nur das wiedergeben können, was sie gehört haben. Wie aber hat jeder Vogel seinen eigenen Gesang erworben? Wer hat der ersten Singdrossel (Turdus musicus) Unterricht gegeben, oder der ersten Nachtigall? Wie kommt es, daß Vögel, die von Eltern einer anderen Art ausgebrütet und aufgezogen sind und die niemals den Gesang ihres Vaters gehört haben, dennoch den Gesang ihrer eigenen Art anstimmen? Darwin[3]) sagt, nach Kircher, „daß die jungen Nachtigallen, die von anderen Vögeln ausgebrütet worden sind, nur dann singen, wenn sie durch andere Nachtigallen belehrt worden sind." Aber die Behauptung ist falsch. Es ist, wenn ich den Vergleich brauchen darf, mit dem Gesange der Vögel wie mit der Sprache eines Volkes. Diese ist im Wesentlichen überall dieselbe, aber sie zeigt kleine Unterschiede je nach der Gegend und der Dialekt wechselt oft in kleinen Abständen. Junge Vögel, die im Hause aufgezogen worden sind, singen in den ersten Jahren weniger gut, aber sie vervollkommnen sich von Jahr zu Jahr, ohne je andere Vögel ihrer Art gehört zu haben.

Wie soll man sich beim Menschen die musikalische Erfindung denken, wenn der Musiker alles gehört haben muß, was er vorbringt? Wer weiß nicht, daß der Künstler seine musikalischen Schöpfungen aus dem Inneren seiner Seele hervorbringt, daß er alles, was er auf dem Notenpapier ausdrückt, vorher in seinem

[3]) Erasmus Darwin (1731—1802) schrieb u. A. Zoonomia or the laws of organic life. Er war der Großvater des Charles Darwin.

Innern empfunden haben muß? Warum ſind die, die das ſchärfſte Gehör haben, nicht auch die am meiſten muſikaliſchen?

Ich weiß wohl, daß Buffon, Cabanis u. A. die Ungleichheit zwiſchen beiden Ohren als Urſache der Mängel in der Muſik mancher Muſiker anſchuldigen, aber die tägliche Erfahrung widerlegt dieſe Behauptung. Man wird nicht leicht ein Individuum finden, deſſen beide Ohren ganz gleich gut ſind. Holzbauer,[4]) ein berühmter Meiſter der Mannheimer Capelle, war auf dem einen Ohre taub und hörte auf dem anderen ſehr ſchlecht; das hinderte ihn aber nicht, ſehr melodiöſe Muſik zu componiren. Aſtley Cooper*) erzählt von einem Manne, der ſeit der Kindheit ſehr ſchwerhörig war und trotzdem ſehr empfindlich gegen die Harmonie war; er ſpielte die Flöte vortrefflich und ließ ſich mit viel Erfolg in den Concerten hören. „Ich habe ein Kind gekannt, ſagt Darwin, das die Muſik außerordentlich liebte und leicht ein Stück behielt, nachdem es daſſelbe deutlich ſingen gehört hatte, das aber trotzdem ſo ſchlecht hörte, daß man ſehr laut zu ihm ſprechen mußte.**) In dem Buche eines franzöſiſchen Arztes fand ich die Geſchichte eines Knaben, der das Gehör durch die Pocken verloren hatte und doch Lieder componirte und ſie richtig ſang. Alle dieſe Thatſachen beweiſen, daß das Gehör nicht

---

[4]) Ignaz Holzbauer (1711—1783), geb. in Wien, 1753 Hofkapellmeiſter in Mannheim. Sehr fruchtbarer Componiſt.

*) Ueber die Wirkung der Zerſtörung des Trommelfells.

**) Zoonomie I. p. 265.

mehr ist als eine Bedingung der musikalischen Thätigkeit, daß es nicht als Ursache der musikalischen Empfindung und Erfindung betrachtet werden darf.

Ebenso oberflächlich urtheilen die, die den Gesang in der Kehle suchen, sei es bei den Vögeln, sei es beim Menschen. Die Kehle ist nur ein Mittel zur Ausführung des Gesanges, wie die Hand dem Maler oder dem Bildhauer dient. Ob einer Alt oder Baß singt, die Biegsamkeit der Stimme und anderes, das hängt ja vom Bau der Kehle ab. Aber muß nicht, sowohl beim Vogel wie beim Menschen, ein Vermögen die ganze Reihe der Töne erfaßt haben, ehe die Kehle zu den und jenen Bewegungen gebracht wird? Ich weiß sehr gut, daß die Kehle oder die Stimmritze Beziehungen zum Geschlechtstriebe wie zum Singtriebe hat. Die Stimmritze der Singvögel ist beim Männchen anders gebildet als beim Weibchen. Die castrirten Vögel singen nicht mehr. Die Stimme der Weiber und die der Castraten ist von der der Männer verschieden. Viele Arten der Singvögel singen nur zur Zeit der Liebe. Das Rothkehlchen, der Zaunkönig, der Canarienvogel und der Stieglitz singen dagegen während des ganzen Winters. Schließlich kennen alle Physiologen den Zusammenhang zwischen Kehle und Geschlechtsorganen, der sowohl bei den Thieren wie beim Menschen existirt.

Willis leitete die musikalische Fähigkeit von der Weichheit des Kleinhirns ab, aber er hat diese Meinung weder durch Thatsachen, noch durch Vernunftgründe stützen können.

Es bleibt also nichts anderes übrig, als anzunehmen, daß im Gehirn ein besonderes Organ für die Musik vorhanden sei.

Geschichte der Entdeckung dieses Organs. Man zeigte mir ein etwa 5jähriges Mädchen (mit Namen Bianchi) und verlangte, ich solle entscheiden, welches das hauptsächlichste Talent des Kindes sei. Ich fand nichts an ihr, das auf ein außerordentliches Gedächtniß hinwies, und die Idee war mir noch nicht gekommen, daß man das musikalische Talent aus der Form des Kopfes erkennen könnte, ja ich kannte zu jener Zeit die verschiedenen Arten des Gedächtnisses noch nicht. Meine Freunde nun behaupteten, die kleine Bianchi habe ein außerordentliches Gedächtniß für Musik, und sie schlossen, die Ideen, zu denen ich mich bezüglich der äußeren Zeichen des Gedächtnisses bekannte, seien falsch. Das Kind wiederholte alles, was es singen oder auf dem Klavier spielen gehört hatte, und es behielt ganze Concerte im Gedächtnisse, wenn es sie höchstens zweimal gehört hatte. Ich forschte nach, ob das Kind alles mit der gleichen Leichtigkeit auswendig lerne. Die Eltern versicherten mir, das Mädchen sei nur für die Musik mit dem erstaunlichen Gedächtnisse begabt. Was konnte ich aus dieser Erklärung abnehmen? Daß ein deutlicher Unterschied besteht zwischen dem Gedächtnisse für Musik und den anderen Formen des Gedächtnisses, die ich damals kannte, und daß jede Art des Gedächtnisses ihr besonderes Organ haben müsse.

Von jenem Augenblicke an widmete ich mich sorg-

fältigeren Untersuchungen über die verschiedenen Formen des Gedächtnisses. Nach kurzer Zeit kannte ich eine beträchtliche Zahl von Personen, die ein vorzügliches Gedächtniß für bestimmte Gegenstände und ein sehr schwaches Gedächtniß für andere hatten. Diese Beobachtungen ließen mich die Zahl meiner Bezeichnungen für das Gedächtniß vermehren und ich nahm ein besonderes Tongedächtniß an. Ich fand bei diesen Untersuchungen, daß die Leute mit vorzüglichem Tongedächtnisse in der Regel gute Musiker, ja manchmal hervorbringende Künstler waren, und deshalb schloß ich, daß die Bezeichnung Tongedächtniß zu eng sei, daß sie nicht alles ausspreche, was zum musikalischen Talente gehört, daß die Sphäre dieses Talentes weit über das Gedächtniß hinausgreife und alles umfasse, was sich auf Tonverhältnisse bezieht. Ich wählte daher den Ausdruck Sinn für Tonverhältnisse (sens des rapports des tons), einen Ausdruck, der die Art des die Tonverhältnisse benutzenden musikalischen Geistes an die Art der Sinnesthätigkeiten überhaupt anknüpft.

Ich bestrebte mich besonders, festzustellen, daß das musikalische Talent keineswegs von der Summe der intellectuellen Fähigkeiten im Allgemeinen abhängt, daß es ein selbständiges Grundvermögen darstellt und daher ein eigenes Organ hat. Ich mußte daher auf die Mittel denken, dieses Organ zu entdecken, denn erst dann, wenn der Sitz eines Organs in zweifelloser Weise bestimmt ist, kann ich die Bedenken, mit denen man seine Existenz bekämpft, als überwunden ansehen.

Ich machte mich daran, die Köpfe der Musiker zu betrachten. Der Zufall wollte, daß ich Mehrere traf, bei denen die obere Stirn sehr schmal war, die untere Stirn dagegen nach den Schläfen hin sehr breit, so daß ihre Stirn einem abgeschnittenen Kegel glich. Zu jener Zeit war ich in meinen Beobachtungen noch nicht so weit gelangt, daß ich das äußere Zeichen jeder eigentümlichen Fähigkeit an einer bestimmten Stelle des Kopfes gesucht hätte. Ich glaubte also eine Zeit lang, die kegelförmige Stirn sei das äußere Zeichen des musikalischen Talentes. Aber bald hatte ich Gelegenheit, große Musiker zu sehen, Beethoven, Mozart den Sohn,[5]) Kreibig[6]) u. A., bei denen der obere Theil der Stirn breit und gewölbt war, so daß ich auf die kegelförmige Stirn verzichten mußte. Es war mir nicht schwer, in Wien die Bekanntschaft vieler Musiker zu machen, und unter ihnen befanden sich einige ersten Ranges. Ich formte von mehreren den Kopf ab, um leichter Vergleichungen anstellen zu können. Endlich glückte es mir, eine Region zu entdecken, wo alle Musiker mit schöpferischem Talente eine deutliche Vorwölbung (proéminence bombée) haben, eine Vorwölbung, die durch den darunter liegenden Gehirntheil entstanden sein muß.

Um meine Entdeckung zu bestätigen, machte ich mich

---

[5]) Es ist offenbar der jüngere Sohn Wolfgang Mozart's gemeint, der Musikdirector in Lemberg und Wien war, 1844 in Carlsbad gestorben ist. Man scheint sich zu Gall's Zeit in Wien viel von ihm versprochen zu haben.

[6]) Franz Kreibig, 1728—1797, Violinspieler in Wien.

an die Gegenprobe. Ich beobachtete Kinder und Erwachsene, die gar keine Anlage zur Musik hatten, von denen einige sogar einen Widerwillen gegen die Kunst bemerken ließen. Bei allen diesen fand ich dieselbe Region des Kopfes†) vollkommen glatt. Endlich verschaffte ich mir die Schädel bedeutender Musiker und ihre Prüfung vollendete meine Ueberzeugung, daß meine Entdeckung über den Sitz des Sinnes für Tonverhältnisse durchaus richtig sei. Nun hinderte mich nichts mehr, diese Wahrheit öffentlich auszusprechen. Ich werde meinen Lesern die Naturgeschichte des Sinnes für Tonverhältnisse sowohl bei den Thieren, wie beim Menschen darlegen und dann im Einzelnen von den Beweisen für dieses Grundvermögen und sein Organ reden. —

Naturgeschichte des Sinnes für Tonverhältnisse beim Menschen. Die dem Menschen angeborenen Kräfte haben sich jeder Zeit kundgethan; auch der Gesang ist zu allen Zeiten eine der beliebten Freuden unserer Art gewesen. Musik und Gesang sind nicht Erfindungen des Menschen; der Schöpfer hat sie mit Hilfe einer besonderen Organisation offenbart. Vermöge seiner Organisation ist der Mensch in Beziehung zu den Gesetzen der materiellen Schwingungen, ebenso wie der Maler zu den Gesetzen der Farben. Es

†) Gall hat hier statt Kopf „cerveau", obwohl er vielleicht nie das Gehirn eines Musikers untersucht hat. Sicher will er mit dem Worte nicht täuschen, sondern er ist so überzeugt von seiner Sache, daß ihm Vorwölbung des Kopfes und Vorwölbung des Gehirns Eins sind.

giebt außer uns bestimmte Gesetze, vermöge deren tönende Schwingungen entstehen und sich ausbreiten. Die Versuche Chladni's [7]) haben einige dieser Schwingungsgesetze den Augen sichtbar gemacht. Wenn man eine Glas- oder Metallscheibe mit feinem Sande bedeckt, sie an einer Stelle festhält und an einer anderen mit Hilfe eines Bogenstriches erzittern läßt, so kann man im Voraus angeben, in welcher Weise der Sand sich ordnen wird, welche Figur entstehen wird. Die Vibration der Theilchen der Scheibe läßt eine bestimmte Figur entstehen, diese oder jene, je nachdem der Stützpunkt und die Stelle, die mit dem Bogen angestrichen wird, gewählt werden. Der Leser wird die weiteren Versuche, mit denen der Physiker die Gesetze der materiellen Schwingungen nachweist, aus der Abhandlung über Akustik, die er veröffentlicht hat, ersehen können. Auf diese Schwingungsgesetze sind die Töne zu beziehen, die selbst nach festen Gesetzen einander unter- und beigeordnet sind. Angenommen, daß der Mensch für Musik empfänglich sein sollte, so mußte er eine Organisation erhalten, vermöge deren er in Beziehung zu allen ihren Gesetzen treten konnte, so mußte er ein Organ haben, das jene Gesetze empfand, sozusagen ein Abbild von ihnen in sich trug. Da, wo ein solches Organ fehlt, da gehen Thier und Töne einander nichts an. Ueberall aber, wo es existirt, werden Thier und Mensch durch Melodie und Harmonie erfreut und durch Mißklänge peinlich berührt. Hat das

[7]) Ernst Chladni aus Wittenberg, 1756—1829, veröffentlichte seine „Akustik" 1802, kam 1808 nach Paris.

Organ eine gewisse Vollkommenheit erlangt, so empfindet und beurtheilt Thier oder Mensch nicht nur die Töne richtig, sondern es entstehen auch im Innern des Wesens Tonverhältnisse und Tonfolgen, die um so allgemeiner gefallen, je mehr sie den außen herrschenden Gesetzen der Schwingungen und der Organisation der anderen Individuen entsprechen.

Die nachfolgenden Beobachtungen werden den Leser davon überzeugen, daß der Tonsinn eine eigenthümliche und unabhängige Fähigkeit ist, und daß er deshalb ein besonderes Organ voraussetzt.

Es giebt viele Beispiele davon, daß diese Fähigkeit in einem hohen Grade von Energie und Vollkommenheit vom zartesten Alter an vorhanden sein kann. Händel[8]) hatte kaum sprechen gelernt, als er versuchte Musik zu componiren; sein Vater entfernte alle Instrumente aus dem Hause, er aber verschaffte sich Gelegenheit zu üben; mit 10 Jahren componirte er eine Reihe von dreistimmigen Sonaten. Piccini[9]) zeigte von

---

[8]) Chrysander sagt von Händel: „Er lebte und webte von Kindesbeinen an in den Tönen, horchte darauf, lief ihnen nach und fing selber an, zu musiciren, als er kaum seiner Gliedmaaßen mächtig war." Der Vater wollte, er solle Jurist werden, und verbot die Musik. Es gelang aber, ein kleines Clavichord in das Haus zu schmuggeln, auf dem sich H. unter dem Dache übte, wenn die Anderen schliefen.

„Dagegen fand der Graf von Marchmont (Lord Polwarth) auf seinen Reisen durch Deutschland eine kleine Sammlung dreistimmiger Sonaten für zwei Oboen und Baß, sechs Stück, die H. im zehnten Jahre verfaßte." Sie sind verschollen.

[9]) Nicolo Piccinni (1728—1800), berühmter Componist. Er

der frühesten Jugend an eine so ausgesprochene Liebe zur Musik, daß er kein Clavier sehen konnte, ohne zu zittern. Mozart, der Vater,[10]) durchzog Europa im Alter von 6 Jahren, das Clavier nicht nur mit großer Kraft, sondern mit Seele und Geschmack spielend. Mozart, der Sohn,[5]) studirte mit 12 Jahren die Composition unter dem berühmten Streicher.[11]) Ein anderes Wunder ist der junge Desales,[12]) ein 13jähriger Knabe, der ein Violinconcert, das von Schwierigkeiten strotzte, mit außerordentlicher Kraft und Geschicklichkeit gespielt hat. Dieses Kind spielte lebhaft, was es spielte; sein Stil war breit und voll von Feuer. Fräulein Bills[13]) aus Bruchsal begann mit 7 Jahren bei ihrem Vater den Musikunterricht, gegen Ende des December 1799 und vom April 1800 an ließ sie sich in Paris hören. Crotsch[14]) zeigte vom 3. Lebensjahre an ein außerordentliches Musiktalent.

---

war Sohn eines Musikers, widmete sich aber wider den Willen des Vaters im Geheimen der Musik.

[10]) Natürlich Wolfgang Amadeus M.

[11]) Joh. Andreas Streicher, 1761—1833, aus Stuttgart Clavierspieler und Componist in Wien. Seine Frau leitete eine Clavierfabrik, er betheiligte sich später daran und erfand Verbesserungen des Mechanismus.

[12]) Desales wird in den Lexika nicht erwähnt.

[13]) Franz Bils in Karlsruhe (gest. 1821) hatte eine Tochter Margarethe, die als Pianistin bekannt war.

[14]) William Crotsch, geb. 1775, war der Sohn eines Zimmermanns in Norwich, der eine kleine Orgel erbaut hatte. An ihr erfreute sich das 2jährige Kind und mit $3\frac{1}{2}$ Jahren spielte der Knabe auf dem Clavier: God save the king u. A. Der Vater ließ ihn öffentlich Orgel spielen und das Wunderkind erregte großes Aufsehen. C. hat später viel geschrieben, war aber nur ein mittelmäßiger Componist.

Crouchby[15]) spielte mit 3 Jahren Clavier und gab bei jedem falschen Tone Zeichen von Mißfallen; im Alter von 6 Jahren war er ein Virtuose. Alle kennen die Brüder Pixis[16]) aus Mannheim und viele andere ähnliche frühzeitige Genies.

Fräulein Leontine Fay[17]) und das Kind, das Richard III. in London spielt[18]), haben soeben einen Nebenbuhler in dem jungen Baron Praun,[19]) einem Ungarn, erhalten. Dieser junge Mensch ist kaum 10 Jahre alt und schon hat er die Römer, bei denen er einige Monate zugebracht hat, in Erstaunen gesetzt nicht nur als Virtuose durch seine Stärke im Violinspiel, sondern auch durch seine erstaunlichen Kenntnisse. Bei Gelegenheit einer glänzenden Gesellschaft, in der sich alle ausgezeichneten Gelehrten und Künstler Roms zusammengefunden hatten, hat sich der junge Praun, nachdem er die schwersten Violinconcerte von Rhode mit einem Geschmack und einer Genauigkeit, die Paganini selbst in Verwunderung setzten, gespielt hatte, einem wissenschaftlichen Examen unterworfen und hat mehr

---

[15]) Crouchby? Die Lexika enthalten nichts.

[16]) Pixis, Friedrich Wilhelm (1786—1842) und Joh. Peter (1788—?), Söhne eines Organisten in Mannheim, traten als Knaben in Concerten auf, der ältere war Violinspieler, der jüngere Pianist.

[17]) Léontine Fay, Tochter des Componisten Etienne F., Schauspielerin von Kindheit an und später berühmt (verheir. Volnys).

[18]) Ich weiß nicht, was das bedeutet.

[19]) Sigismund Otto Baron v. Praun, 1811—1830, aus Tyrnau, ein Wunderkind. Er reiste als Geigenspieler.

als 100 Fragen, die die Professoren der Hochschule an ihn richteten, beantwortet. Seine Heiligkeit hat ihn, um das frühreife Talent dieses neuen Pico von Mirandola zu ehren, soeben zum Ritter vom goldenen Sporn und Grafen des heiligen päpstlichen Palastes ernannt. Die Hochschule hat ihm auch eine goldene Medaille zuerkannt.

Solche Wunderkinder gleichen in der Regel, abgesehen von ihrem Talente, in allen Beziehungen anderen Kindern und das beweist ausreichend, daß die Fähigkeit, durch die sie sich auszeichnen, und deren Organ unabhängig von allen anderen Fähigkeiten und Organen sind, daß man eine Grundkraft annehmen muß.

Die Menschen, die ein starkentwickeltes Organ des Sinnes für Tonverhältnisse und damit ein Talent für Musik überhaupt oder für Gesang haben, zeichnen sich oft ohne jeden Unterricht in der Art von Musik aus, zu der sie die Mittel haben. Jener Landmann ist ein Virtuose durch seine Art zu pfeifen; ein Lindenblatt, ein Strohhalm sind die Instrumente, auf denen er seine Kameraden übertrifft. Jene Kuhmagd steht an der Spitze des Kirchenchores. Jener Bettler entzückt die barmherzigen Seelen durch seinen Gesang.

Thätigkeit des Musik-Organes bei Idioten und Geisteskranken. In manchen Fällen, sowohl von Idiotie, wie von Geisteskrankheit, in denen alle anderen Fähigkeiten der Seele gestört sind, zeigt sich die musikalische Fähigkeit ganz unversehrt. Ein 14jähriges Mädchen sang richtig 40 Lieder, die sie auswendig

wußte, und war dabei in einem Grade von Blödsinn, daß sie Gips und Kohle aß, an den Knochen nagte wie ein Hund und Alles zu verschlucken suchte, was ihr in die Hände fiel. Eine Dame, die für gewöhnlich nicht sang, wurde im Wochenbette geisteskrank; in ihrem Wahnsinne sang sie ohne Unterbrechung mehrere Wochen lang und ihr Gesang war zuweilen außerordentlich melodiös. Spurzheim erwähnt einen ähnlichen Fall, den er in England beobachtet hat. Soll man einen Zusammenhang zwischen der Gebärmutter und dem Musikorgan annehmen? Schon anderwärts habe ich von einem Knaben gesprochen, der durch 2 Monate des Gefühls seiner eigenen Existenz beraubt war und während dessen alle Lieder sang, die er früher gelernt hatte. Pinel erzählt von einem geisteskranken Musiker, der, als die Besserung begann, sich dunkel an sein Lieblingsinstrument, die Violine erinnerte; man gab ihm eine und in wenigen Tagen gewann er seine alte Meisterschaft zurück; dabei ist zu bemerken, daß dieser Musiker zur selben Zeit noch ganz verwirrte Reden führte, oft nur mit einsilbigen Wörtern sprach, zwischendurch sprang, tanzte und in der absurdesten Weise grimassirte. Ich habe einen Geisteskranken gesehen, der Violinen-Unterricht gab. Bekannt ist, wie oft in den Irrenhäusern gewisse Maniakalische die Ruhe der ganzen Umgebung durch ihr ununterbrochenes Singen stören. Cabanis bemerkt, daß manche Personen, die während der Gesundheit gewöhnlich falsch singen, bei Fieberanfällen oder bei gewissen ekstatischen Delirien gerade richtig singen.

Aeußere Erscheinung des Musikorganes beim Menschen. Wenn man das Musikorgan suchen will, muß man sich davor hüten, mit den wirklichen Musikern die Leute zu verwechseln, die durch Uebung auf irgend einem Instrumente große Fertigkeit erlangt haben. Oft legt man mir es nahe, bei gewissen Personen, besonders bei gewissen Damen, ein gut entwickeltes Musikorgan zu finden, während ich nichts als Fertigkeit durch Uebung finde. Solche „Künstler" verrathen sich selbst durch die Art ihres Spiels, das mehr Werk der Finger als das des Geistes ist. Dabei drücken ihre Gesichtzüge durchaus nicht jene Hingebung aus, jene süße Lust, die die ganze Seele des wahren Musikers erfüllt.

Bisher habe ich das Organ des Sinnes für Tonverhältnisse bei allen in ihrem Fache schöpferischen Musikern sehr entwickelt gefunden. Es tritt in zwei Formen auf. Entweder ist die äußere Kante der Stirne, unmittelbar oberhalb des äußeren Augenwinkels, nach den Schläfen zu beträchtlich ausgeweitet, derart, daß die lateralen Theile der Stirne über den äußeren Augenwinkel hinaustreten; dann ist die ganze Stirnregion oberhalb des äußeren Augenwinkels bis zur Mitte der Stirnhöhe stark gewölbt. Oder es erhebt sich unmittelbar über dem äußeren Augenwinkel eine Erhabenheit in Form einer Pyramide, deren Basis über dem Auge aufsitzt, deren Spitze bis zur Mitte der Höhe der vorderen seitlichen Stirnkante reicht. So kommt es, daß bei den Musikern die untere Stirn entweder sehr breit (très large), oder vierschrötig (carrée) ist. Der berühmte Thierzeichner

Tischbein [20]) in Hamburg hatte, ohne an die Existenz eines Musikorgans zu denken, dieselbe Beobachtung an den Köpfen großer Musiker gemacht. „Sie haben Ochsenstirnen", sagte er zu mir. Oft scheinen die Stirnen der Musiker über dem äußeren Augenwinkel stark aufgetrieben zu sein.

Vater und Sohn Mozart, Michael Haydn,[21]) Paër,[22]) die Brüder Nadermann,[23]) Dussek [24]) (Tafel 86, Fig. 1), Marchesi [25]) (Fig. 2), Viotti [26]) (Fig. 3), Blasius, [27]) Daleyrac,[28]) Delavigne,[29]) Zumsteeg,[30]) Crescentini [31])

[20]) Joh. Heinr. Wilh. Tischbein (1751—1829), Mitglied einer großen Malerfamilie, der Freund Goethe's.

[21]) Michael Johann Haydn, 1737—1806, Musikdirector in Salzburg und Componist, Joseph's jüngerer Bruder

[22]) Ferdinand Paër, 1771—1839, berühmter italienischer Componist.

[23]) François Joseph (geb. 1775, gest. 1835) und Henri (geb. 1780) Nadermann, Söhne eines Harfenbauers in Paris, beide bekannt als Harfenspieler. Der ältere war als Virtuos berühmt, der jüngere setzte das Geschäft des Vaters fort.

[24]) Johann L. Dussek, 1761—1812, Pianist und Clavier-Componist, von 1808 an in Paris, Mitglied einer Musiker-Familie.

[25]) Marchesi, Luigi, ca. 1755 geboren, Castrat, berühmter Sänger.

[26]) Giov. Battista Viotti, 1755—1824, berühmter italienischer Violinist.

[27]) Mathieu Frédéric Blasius (1758—1829) aus Lauterburg, Director der komischen Oper in Paris und geschätzter Componist.

[28]) Nicolas Daleyrac, 1753—1809, Operncomponist in Paris.

[29]) Delavigne? Die Lexica erwähnen nur einen Hoboisten Lavigne in Paris.

[30]) Johann Rudolph Zumsteeg, 1760—1804, Violoncellist und Componist in Stuttgart.

[31]) Girolamo Crescentini, 1766—1846, berühmter Sopranist.

sind Beispiele der ersten Formbildung, Beethoven, Lafont,[32]) Neukomm,[33]) Joseph Haydn, J. J. Rousseau,[34]) Benucci[35]) (Fig. 4), Grétry[36]) (Fig. 5) und Gluck (Fig. 6) solche der zweiten.

Ich habe bisher noch keine Vorstellung darüber, welche Verschiedenheit der Talente der Verschiedenheit der Formbildung entsprechen mag. Es ist indessen zu vermuthen, daß ein Musiker, der zugleich in der Organologie unterrichtet wäre, jene Verschiedenheit entdecken möchte. Sicher ist nur, daß die eine oder die andere der beiden Formen stets bei allen Personen mit einem großen Musiktalent gefunden wird.

Ich kenne persönlich einen großen Theil der Musiker, die, sei es durch den Gesang, sei es durch die Composition berühmt sind. Ich habe sorgfältig untersucht die Damen Mara,[37]) Sessi,[38]) Canabich,[39]) Schmalz,[40])

---

[32]) Lafont, Charles Phil., berühmter Violinspieler in Paris.

[33]) Sigismund Neukomm, 1778—1858, aus Salzburg, Componist in Paris.

[34]) J. J. Rousseau hatte zwar nur eine mangelhafte musikalische Erziehung erhalten, war aber ein starkes musikalisches Talent. Unter seinen Compositionen wurde besonders das Singspiel „Der Dorfprophet" ausgezeichnet.

[35]) Benucci. Um 1790 waren zwei B. an der Wiener Opera buffa thätig, der ältere Baryton, der jüngere Tenor.

[36]) Grétry, André Erneſt Modeſte, aus Lüttich (1741—1813), berühmter Operncomponist in Paris.

[37]) Gertrud Mara, geb. Schmähling, 1749—1833, eine der berühmtesten Sängerinnen.

[38]) Marianna Sessi, 1776–1837, aus Rom, berühmte Sängerin. Auch 3 Schwestern waren Sängerinnen, doch meint Gall wahrscheinlich die Marianna.

[39]) Wahrscheinlich Josephine Cannabich, geb. Woraleck,

Gail,[41]) Bigot,[42]) Catalani,[43]) Barilli,[44]) Bertinotti,[45]) Voitus,[46]) Bills,[48]) Albert,[47]) Pasta,[48]) Fodor[49]) u. s. w. u. s. w., die Herren Krebs,[50]) Himmel,[51]) Reichard,[52]) Gloeggl,[53]) Garat,[54]) Dulong,[55]) Boyeldieu,[56]) Galli,[57])

Sängerin und Frau des jüngeren Cannabich, der sie 1798 geheirathet hatte.

[40]) Amalie Schmalz, 1771—1848, aus Berlin, Sängerin.

[41]) Edme Sophie Gail, geb. Garre, 1776—1819, Sängerin und gerühmte Componistin.

[42]) Marie Bigot, geb. Kiéné (1786—1820), aus Colmar, später in Wien und in Paris, ausgezeichnete Pianistin.

[43]) Angelica Catalani, 1779—1849, berühmte Sängerin, Frau eines ehemaligen Offiziers Valabrègue.

[44]) Marie Barilli (1780—1813), aus Dresden, Tochter des kurfürstlichen Musikers Bondini, Sängerin.

[45]) Thereſe Bertinotti (1780 bis nach 1849), verehelichte Radicati, italienische Sängerin.

[46]) Fräulein Voitus, Sängerin in Berlin und anderen Städten.

[47]) Frau Albert, Sängerin in Paris.

[48]) Judith Pasta, aus jüdischer Familie, 1798—1865, berühmte Sängerin, wurde 1821 in Paris engagirt.

[49]) Josephine Fodor, verehel. Mainvielle, geb. 1793, berühmte Sängerin.

[50]) Joh. Ludw. Krebs, der Schüler Bach's, starb schon 1780. Zwei Söhne waren Musiker. Außerdem gab es einen C. Krebs, Musikdirector in Hamburg und einen Tenoristen Krebs in Stuttgart.

[51]) Friedr. Heinr. Himmel, 1765—1814, kgl. preuß. Capellmeister und Componist.

[52]) Wahrscheinlich Joh. Friedr. Reichardt, 1752—1814, aus Königsberg, Componist und Schriftsteller.

[53]) Gloegle, Franz Xavier, geb. 1764, Musikdirector in Linz.

[54]) Garat, Pierre Jean, 1764—1823, berühmter Sänger.

[55]) Ludwig Dulong, 1769—1826, Flötenspieler, seit der Kindheit blind.

[56]) Boieldieu, François Adrien, 1775—1834, der bekannte Componist der weißen Dame und anderer Opern.

[57]) Galli, Filippo, 1783—1853, berühmter Sänger.

Roſſini, Lays [58]) u. ſ. w. u. ſ. w., bei allen war die beſchriebene Art der Hirnentwickelung ſo deutlich vorhanden, daß, wenn man alle ihre Büſten in eine Reihe ſtellen könnte, auch die mittelmäßigſten Beobachter ſich davon überzeugen müßten, daß an der von mir angegebenen Stelle das charakteriſtiſche Zeichen des Muſikgenies ſtets zu finden iſt.

Niemals habe ich eine Ausnahme von der Regel bei den Bildniſſen und Büſten der großen Componiſten gefunden, von denen nur noch die Werke übrig ſind. Man prüfe die Büſten Haydn's, Gluck's, Mozart's, Grétry's, Lully's, [59]) Sacchini's, [60]) Rameau's, [61]) Philidor's [62]) u. A.

In Wien kam einmal ein Geiſtlicher zu mir und bat mich, ohne ſeinen Namen zu nennen, um einige Aufſchlüſſe über die Organologie. Nachdem ich ihn über meine Grundſätze belehrt hatte, wollte er einige Organe ſehen und ich zeigte ihm verſchiedene ſowohl an Schädeln, wie an Gipsabgüſſen. Bei Gelegenheit des Ortſinnes ſagte ich ihm, daß er damit in hohem Grade begabt

---

[58]) Im Jahre 1798 war Lais erſter Tenoriſt bei der großen Oper in Paris.

[59]) Giov. Batt. Lulli (oder Lully), 1633—1687, aus Florenz, berühmter ital. Componiſt in Paris.

[60]) Antonio Sacchini, 1734—1786, aus Pozzuoli bei Neapel, berühmter Componiſt.

[61]) Jean Philippe Rameau, 1683—1764, der berühmteſte franzöſiſche Muſiker des 18. Jahrhunderts.

[62]) Es gab eine Muſiker-Familie Philidor. Gemeint iſt wahrſcheinlich François André Danican Philidor, 1726—1795, berühmt als Componiſt und noch mehr als Schachſpieler.

sei, und daß er am Reisen viel Vergnügen haben müsse. Freudig antwortete er, es sei wirklich so. Als ich ihm versicherte, es sei auch das Organ des Zahlensinnes und der Mathematik bei ihm sehr entwickelt, sprang er auf und sagte, er sei Professor der Mathematik. Indessen, fuhr ich fort, müssen Sie noch mehr in der Musik ausgezeichnet sein, besonders in deren Theorie. Da fiel er mir um den Hals und erklärte: er sei der Abbé Vogler.[63]) Er selbst hat in allen Gesellschaften diese Anekdote erzählt, die aus ihm einen begeisterten Anhänger der Organologie gemacht hatte.

Als eine Dame in Folge eines Schlages auf den Hinterkopf geisteskrank geworden war, machten mich ihre Angehörigen auf zwei große Vorwölbungen aufmerksam, die sich, wie sie sagten, seit der Erkrankung an den Seiten der Stirne entwickelt hatten. Diese Vorwölbungen waren nichts Anderes als das Organ für den Musiksinn, sie waren nur durch die Abmagerung der Kranken auffälliger geworden. Ich erfuhr dann, daß man das Unglück, das die Dame betroffen hatte, besonders wegen ihres großen Musiktalentes beklagte. Bei Besprechung des Ortsinnes habe ich ein ähnliches Beispiel mitgetheilt.

Das Organ des Musiksinnes wird durch die Gehirnwindungen gebildet, die auf den Tafeln VIII[64])

---

[63]) Der Abbé Georg Joseph Vogler, 1749—1814, aus Würzburg, Componist und Musiktheoretiker.

[64]) Tafel VIII: Gehirn einer Frau von der rechten Seite gesehen.

und X [65]) mit XX bezeichnet sind; sie bilden ein Zig-Zag derart, daß die einzelnen Gänge nach oben hin kleiner werden, daß eine Pyramide oder ein Kegel entsteht mit der Basis über dem lateralen Theile des Daches der Augenhöhle, mit der Spitze einen Zoll oder anderthalb Zoll höher. Sind diese Windungen, besonders in ihrem unteren Theile sehr entwickelt, so werden Gehirn und Schädel an ihrer Stelle verbreitert. Der äußere Theil der oberen Orbita-Wand ist vollständig von der Gehirnmasse ausgefüllt, nur ein ganz kleiner Theil von ihr ist mit dem Gehirn nicht in Berührung; deshalb ist das Organ des Tonsinnes am Schädel sehr leicht zu erkennen. Tafel LXXV giebt den Schädel Kreibig's wieder, eines berühmten Violinspielers, der gewöhnlich mit dem Kaiser Joseph II. spielte und bei dem das Musikorgan sehr gut entwickelt war. Welcher Unterschied zwischen diesem Kopfe und dem auf Tafel LXXVI [66]) abgebildeten!

Das Bisherige erklärt, warum die Neger, die Bewohner von Otahaiti, die Spanier, die Franzosen und die Engländer viel weniger große Musiker haben als die Italiener, die Böhmen und die Deutschen. Die Köpfe der letzteren sind in der Regel an der bezeichneten Stelle breiter als die der anderen Völker. Man sehe den schmalen Kopf eines Negers vom Kap der guten Hoffnung auf Tafel XC. Soll man auch diese Unter-

---

[65]) Tafel X, dasselbe; Sagittalschnitt durch Schädel und Gehirn durch die Mitte der Orbita, von links gesehen.

[66]) Tafel LXXVI: ein von vorn und oben gesehener schmaler menschlicher Schädel, „Modell der Unbesonnenheit".

schiede auf die Verschiedenheit des Klimas beziehen? Ich kenne übrigens Neger, die von Kindheit an eine leidenschaftliche Liebe zur Musik haben und sehr talentvoll sind. Aber alle diese Neger haben eine über den Augen sehr breite Stirne. Auf Tafel XCI sieht man den Kopf eines Negers vom Congo, der von selbst die Musik erlernte und auf fast allen bekannten Instrumenten spielen konnte. Niemand wird in Abrede stellen, daß Russen, Spanier, Franzosen und Engländer große Musiker haben, und daß es andererseits unter den Deutschen und den Italienern Leute genug giebt, bei denen das Musikorgan so wenig entwickelt ist, daß sie nicht nur kein Vergnügen an der Musik finden, sondern geradezu eine Abneigung gegen diese Kunst haben. Lessing und Tischbein sind bemerkenswerthe Beispiele.

Das Musikorgan hat, wie es bei allen anderen Organen auch ist, bei jedem Individuum seine eigenthümliche Gestalt, obwohl es im Wesentlichen bei Allen dasselbe ist. Auch die einzelnen Vögel einer Art unterscheiden sich von einander im Gesange immer ein wenig. So ist die Musik bei Mozart, Leo, Giomelli, Pergolese, Durante, Martini, Cimarosa [67]) von anderem Charakter als bei Gluck, Haydn, Cherubini, Boyeldieu, Spontini, Méhul, Nicolo,[68]) und Alle haben ihr Eigenes. Obgleich Baillot,[69]) Boucher,[70]) Rode [71]) und Lafont [72]) alle

---

[67]) Leo — Cimarosa, berühmte italienische Componisten.

[68]) Nicolo = N. Isouard, 1775—1818, Operncomponist.

[69]) Pierre Marie Baillot, 1771—1842, einer der berühmtesten Violinisten Frankreichs.

vier ausgezeichnete Violinisten sind, so bestehen doch auch bei ihnen große Unterschiede. Die Eigenart jedes Componisten hängt von dem Grade der Entwickelung der anderen Organe ab, die der Mensch außer dem Musikorgane hat. Ist das letztere stark entwickelt und der Zerstörungstrieb auch, so entsteht eine Vorliebe für kriegerische Musik; ist das Organ der Verehrung sehr groß, so neigt der Geschmack zur kirchlichen Musik u. s. w. Die Musiker werden sich, wenn sie diese Grundsätze anwenden, leicht von ihrem individuellen Geschmacke und von der Eigenart ihrer Compositionen Rechenschaft geben können.

Es scheint mir, daß die Männer, die im Stande sind, die Gesetze der Composition aus den Gesetzen der tönenden Schwingungen und der Verhältnisse der Töne abzuleiten und so die allgemeinsten Regeln der Musik zu erkennen, zu gleicher Zeit ein stark entwickeltes Zahlenorgan haben müssen. Denn die Ausübung dieser Form des musikalischen Talentes fordert zweifellos eine große Rechenfähigkeit; auch geht die unterste Windung des Musikorganes, die von allen die größte ist, unmittelbar in das Zahlenorgan über. Das erklärt die Thatsache, daß einer ein ausgezeichneter Musiker ohne Talent zur Composition sein kann, oder ein großer Componist sein kann, ohne als Musiker groß zu sein.

---

[70]) Alexandre Jean Boucher, 1770 bis nach 1860, berühmter Violinist.

[71]) Pierre Rode, 1774—1830, berühmter Violinspieler aus Bordeaux.

[72]) Lafont, Charles Phil., berühmter Violinspieler in Paris.

Die Erfahrung zeigt, daß sich das Musikorgan zuweilen in ungewöhnlicher Weise entwickelt. In der Regel tritt seine Entwickelung bei Personen mit sehr großer Anlage zur Musik außerordentlich früh ein; ich habe es bei einem zweijährigen Mädchen schon so groß gefunden, daß es nicht schwer war, die erstaunlichen Fortschritte vorauszusagen, die das Kind seitdem in der Musik gemacht hat. Ich kenne aber auch einen Fall, in dem es sich erst mit 17 Jahren zu entwickeln begann. Ich citire hier einen Abschnitt aus den Mémoires ou Essais sur la musique von Grétry, die im Jahre V veröffentlicht worden sind. Grétry spricht da von der angeborenen Neigung, von dem Instincte, der ihn zur Musik zog. Vielleicht kann man annehmen, daß eine Verletzung zur Entwickelung seines Musikorganes beitrug. „Wenn ich während jener elenden Jahre meine Zeit nicht ganz und gar verloren habe, wenn ich doch einige Fortschritte gemacht, einige schwache Kenntnisse erworben habe, so habe ich das nicht vermöge des Unterrichtes meines Lehrers erreicht, sondern trotz dieses Unterrichtes, denn wenn irgend etwas im Stande gewesen wäre, jene mir angeborene Neigung, jenen Instinct, der mich zur Musik zog, zu zerstören, so wäre es, offen gesagt, die Art und Weise gewesen, die man anwandte, um mich zu belehren. Ich muß hier von einem Unfalle sprechen, der, glaube ich, auf meine der Musik dienenden Organe eingewirkt hat. Ich kann mich irren, aber sicherlich kann Niemand beweisen, daß es nicht so war. In meiner Heimath pflegt man den Kindern zu sagen,

daß Gott ihnen niemals das verweigere, was sie am Tage ihrer ersten Communion von ihm erbitten. Ich hatte mich längst entschlossen, zu bitten, er möge mich am Tage jener bedeutungsvollen Ceremonie sterben lassen, wenn mir nicht bestimmt wäre, ein rechtschaffener Mann und ein ausgezeichneter Vertreter meines Standes zu werden. Und wahrlich, an jenem Tage sah ich dem Tode in's Auge. Ich war nach Tische auf den Thurm gestiegen, um die Glocken läuten zu sehen, wovon ich keine rechte Vorstellung hatte. Bei dieser Gelegenheit fiel mir ein 3 oder 4 Centner schwerer Balken auf den Kopf und ich blieb ohne Besinnung liegen. Der Kirchenälteste lief, um die letzte Oelung zu bestellen. Unterdessen aber kam ich zu mir und hatte Mühe, mich zu besinnen, wo ich war. Man zeigte mir die Last, die mich auf den Kopf getroffen hatte. Schön, sagte ich und fühlte dabei an meinen Kopf, da ich nicht todt bin, werde ich ein rechtschaffener Mann und ein guter Musiker werden. Man glaubte, ich spreche in der Betäubung. Es schien, als ob ich keine schwere Verletzung erlitten hätte. Aber als ich wieder zu mir kam, hatte ich den Mund voll Blut und am anderen Tage bemerkte ich, daß der Schädel eingedrückt war. Diese Grube besteht jetzt noch. Ich war vielleicht sowieso in der Periode, in der der Charakter sich ändert, aber sicher ist, daß ich von der Stunde an ein Träumer wurde; meine Heiterkeit verwandelte sich in Melancholie und die Musik wurde ein Balsam, der meine Traurigkeit milderte; mein Denken war bestimmter, aber meine

Lebhaftigkeit kehrte nur vorübergehend zu mir zurück."

Wiederholt haben sich Personen, die sich der Musik mit ungewöhnlichem Eifer und ohne Unterbrechung gewidmet hatten, bei mir darüber beklagt, daß sie Schmerzen und Spasmen im äußeren unteren Theile der Stirne hätten. Der Leser wird begreifen, warum musikalische Anstrengungen eher an diesem Orte als an einem anderen Schmerzen und Spasmen verursachten. Eine Dame erzählte ihrem Singelehrer von dem Musikorgane. Sie wußte ihm nicht die Stelle zu nennen, aber der Meister sagte: Wenn es ein Musikorgan giebt, so ist es da — und dabei legte er den Finger an die richtige Stelle —, da habe ich, wenn ich componire, eine peinliche Empfindung und wenn mir eine musikalische Idee kommt, greife ich mit der Hand dahin. Ich fragte Herrn Berton,[73]) was er empfinde, wenn er lange und eifrig componirt habe. Er antwortete, er habe eine große Leere im Kopfe, und während er das mit einiger Verlegenheit sagte, legte er beide Hände auf die beiden Musikorgane.

Nach Allem, was ich bisher über den Musiksinn und sein Organ beigebracht habe, besteht kein Zweifel darüber, daß der Musiksinn eine selbständige Grundkraft ist und daß diese Fähigkeit ein eigenes Organ hat.

---

[73]) Henri Montan Berton, 1767—1844, hauptsächlich Opernconponist. Sein Vater, sein (natürlicher) Sohn und sein Enkel waren auch Musiker.

Naturgeſchichte des Muſikſinnes und ſeines Organes bei den Thieren. Es giebt nicht ein einziges Säugethier, das ſo viel Muſikſinn hätte, daß es ſelbſt ſingen oder auch nur Geſungenes wiederholen könnte. Auch ſind die Schädel dieſer Thierklaſſe viel ſchmaler als der des Menſchen in der Gegend, wo das Muſikorgan zu ſuchen iſt. Ihre Augenhöhlen liegen halb oder ganz außerhalb der Gehirnkapſel. Entweder fehlt das Dach der Augenhöhle oder es exiſtirt nur der innere Theil, nach dem Siebbeine oder der Naſe zu. Alſo fehlt den Säugethieren der beträchtliche Theil der Hirnmaſſe, der beim Menſchen auf dem Dache der Orbita ruht und der demnach für dem menſchlichen Geſchlechte eigenthümliche Funktionen beſtimmt ſein muß. Ich will jedoch nicht in Abrede ſtellen, daß gewiſſe Säugethiere wenigſtens ein Gefühl für den Zuſammenklang der Töne haben; der Elephant und manche Hunde ſcheinen mit Intereſſe auf Muſik zu hören; Kameele, Eſel, Maulthiere, ſelbſt Rinder ertragen die Anſtrengung ihrer gewöhnlichen Arbeit leichter, wenn dabei geſungen wird. Alle haben im Takte tanzende Hunde, Bären, die Pferde Franconi's geſehen; was man jedoch in dieſer Hinſicht von Spinnen und Schlangen erzählt, das ſcheint mehr darauf hinzudeuten, daß ſie die Luftſchwingungen angenehm empfinden, als daß ſie ein Gefühl für die Harmonie oder die Melodie hätten.

Auch bei der Mehrzahl der Vögel iſt von Geſang keine Rede. Einige von ihnen können einen Geſang oder eine Melodie nachahmen, ſo der Dompfaffe und

die Haubenlerche. Bei wenigen Arten singen beide Geschlechter, immer aber singt das Weibchen weniger stark und vollkommen. Fast immer singt das Männchen allein. Einige haben nur den ihnen eigenthümlichen Gesang, so der Fink, der Stieglitz, der Grünling, die Nachtigall u. A. Andere können auch noch fremde Weisen nachahmen, so verschiedene Elsterarten, der Neuntödter, die Spottdrossel, der Sumpfrohrsänger. Andere endlich können die Stimme des Menschen und gewisser Thiere nachahmen und lernen Instrumenten nachpfeifen.

Wie soll man alle diese Verschiedenheiten erklären? Allemal, wenn irgend ein Thier eine Eigenschaft oder Fähigkeit mit dem Menschen gemein hat, muß es auch das Gehirnorgan mit ihm gemein haben. Man vergleiche Gehirn und Schädel der Singvögel mit denen der nicht singenden Vögel. Bei diesen ist das Gehirn in der Nähe der Augen weniger breit, der Schädel ist unmittelbar über den Augen eingezogen, der Theil über und vor den Augenhöhlen ist verengt; die Augenhöhlen selbst sind sehr groß und oval und bei vielen Arten reicht das Gehirn nicht bis zu den Augen (s. Tafel LVII. Figg. 1—5,[74]) LXXI. 1—6,[75]), 9, 10). Dagegen bei

[74]) Tafel LVII. Fig: 1 Schädel eines Hahns, Fig. 2 Schädel einer Henne, Fig. 3 Schädel eines Kapauns, Fig. 4 Schädel einer Truthenne, Fig. 5 Schädel eines Truthahnes. Alle sind geschlossen, von der linken Seite gesehen.

[75]) Tafel LXXI. Fig. 1 Schädel eines Schwans, von oben, Fig. 2 Schädel eines Kormorans, von der Seite, Fig. 3 Schädel eines Reihers von oben, Fig. 4 Schädel einer Seemöve, von oben,

den Singvögeln ist das Gehirn und daher auch der Schädel gegen den vorderen äußeren Rand hin breiter; deshalb sind die Augenhöhlen mehr rund, denn der seitliche Ausschnitt, der bei den Vögeln ohne Musikorgan vorhanden ist, wird durch die Entwickelung dieses Organs verkleinert (s. Tafel LXXI. Figg. 7, 8, 11).[75a] Um sich von diesem Unterschiede eine deutliche Vorstellung zu machen, stelle man vor sich den Schädel des Kernbeißers, daneben den des Kanarienvogels oder des Stieglitz, wiederum den des Kukuks, der Mandelkrähe, daneben den der Amsel, oder der gewöhnlichen Drossel, oder des Staars. Ferner vergleiche man die Singvögel unter einander, sei es Art gegen Art, oder Individuum einer Art gegen ein anderes Individuum, aber immer in Hinsicht auf die Vollkommenheit des Gesanges. Der Schädel des Finken, des Stieglitz, des Rothkehlchens ist in der fraglichen Gegend nicht so breit wie der der Nachtigall oder der Spottdrossel, der der gewöhnlichen Drossel ist schmäler als der der Singdrossel (Turdus musicus). Um mich von der Wahrheit dieser Behauptung in Hinsicht auf die Individuen einer Art zu überzeugen, habe ich z. B. Dutzende von Sumpfrohrsängern aufgezogen und, während sie noch blind waren, habe ich 30 ausgewählte Sänger verschiedener Art in ihre Nähe

---

Fig. 5 Schädel der Seeschwalbe, von oben, Fig. 6 Schädel eines Taucherkönigs, von oben, Fig. 9 Schädel eines Kernbeißers, von oben, Fig. 10 Schädel der Löffelgans, von oben.

75a) Tafel LXXI. Fig. 7 Schädel der Amsel, von oben, Fig. 8 Schädel des Rothkehlchens, von oben, Fig. 11 Schädel des Zaunkönigs, von oben.

gebracht. Einige meiner Rohrsänger lernten nur den Gesang eines der vielen Lehrer, einige ahmten mehrere nach, einige aber lernten allen mit erstaunlicher Vollendung nachpfeifen. Sowohl während ihres Lebens wie nach dem Tode konnte ein geübtes Auge bei Betrachtung ihres Kopfes die mehr oder weniger starke Entwickelung des fraglichen Hirntheiles erkennen. Die meisten meiner Zuhörer hatten nach einiger Uebung die Fähigkeit, diese Unterschiede zu erfassen, erlangt. Bei den Arten, bei denen nur das Männchen singt, unterscheidet sich dieses in der Regel vom Weibchen ganz ebenso in auffallender Weise. Wenn man den Schädel eines Nachtigallenmännchens neben den des Weibchens stellt, so findet man stets, daß die Augenhöhlenwände des letzteren stärker ausgeschnitten sind, die des Männchens dagegen runder, daß daher der männliche Kopf im oberen Theile breiter ist, in dem Durchmesser vom äußeren Rande einer Augenhöhle zu dem der anderen. Die Vogelsteller erkennen den männlichen Singvogel an diesem Zeichen, d. h. an der größeren Breite des Kopfes über den Augen und unterscheiden ebenso das Weibchen an der Schmalheit des Kopfes über den Augen. Es giebt ferner unter den Männchen selbst welche, die einen in der bezeichneten Gegend besonders breiten Kopf haben und besonders gut singen. Bei der Auswahl der Vögel habe ich mich stets nach diesem Zeichen gerichtet und es hat mich nie getäuscht. Außerordentlich deutlich ist der Unterschied bei den jungen Kanarienvögeln, obgleich die Weibchen durch Nachahmung kurze Stückchen singen

lernen, freilich stets weniger gut als die Männchen und nur für kurze Zeit, da sie sie während der Mauser wieder zu vergessen pflegen.

Ich weiß sehr wohl, daß solche Beobachtungen viel Zeit, Geduld und Ausdauer fordern. Die Gegner der Organologie werden es bequemer finden, kurz zu verneinen, als sich vielen Beobachtungen zu unterziehen, deren Ergebniß sie in Gefahr bringen könnte, durch die Gewalt der Thatsachen von der Wahrheit meiner Lehre überzeugt zu werden.

Manche Personen können bei allem guten Willen solche feine Unterschiede nicht erkennen. Diese Leute mögen daran denken, daß man bei allen Untersuchungen durch lange Uebung seine Sinne zu einer gewissen Sicherheit erziehen lernen muß. Musik zu hören und Gemälde zu sehen, das will erlernt werden. Es giebt Leute, die nie dahin kommen, ihre Finger im Tasten und ihre Augen im Sehen zu vervollkommnen. Da Dr. Garden [76]) in einem Journalartikel über das physiognomische System Spurzheim's erklärt hat, daß auch am menschlichen Kopfe nicht eine einzige der Vorwölbungen existire, die wir auf eine ungewöhnliche Entwickelung des Gehirns beziehen, so wäre ich ein Thor, wenn ich mich über Die beklagen wollte, die die minutiösen Unterschiede der Vogelköpfe nicht erkennen können! Ich kann Denen, die den guten Willen und die Fähigkeit zur Beobachtung haben, garantiren, daß sie meine Angaben bestätigt

[76]) Wahrscheinlich Francis Garden, der im 18. Jahrhundert Arzt in Edinburgh war.

finden werden und daß auch die Prüfung der Vogelköpfe sie von der Existenz eines Musikorgans überzeugen wird.[77])

„Die Thatsache, sagt Demangeon,[78]) daß es Musikliebhaber und Musiker ohne Gefühl für Takt und Rhythmus giebt, daß die Begabung für Zusammenklang, Harmonie und Melodie verschieden ist, nöthigt zu der Annahme, daß die Musik nicht aus einer einzigen Fähigkeit hervorgehe. Wie kann man mit Gall glauben, daß das Organ für Musik und das der Geschlechtskraft so weit von einander liegen und ohne Verbindungsbahn

---

[77]) Neuerdings ist eine Schrift von Prof. Val. Häcker in Freiburg i. B. erschienen: „Der Gesang der Vögel, seine anatomischen und biologischen Grundlagen" (Jena 1900. G. Fischer. 102 S.). Der Verfasser handelt vom Baue des Stimmapparates (der sogen. Syrinx) der Vögel, von der Entwickelung des Singinstinctes und verwandter Erscheinungen (den Bewerbungskünsten). Gegen die evolutionistischen Darlegungen des Verfassers wird im Allgemeinen nichts einzuwenden sein, wenn man bedenkt, daß hier wie anderwärts dadurch nur die Nebenumstände erklärt werden können. Wo nichts ist, da entwickelt sich auch nichts. Der Verfasser erkennt an, daß besondere ererbte Fähigkeiten des Gehirns nöthig sind, bringt aber über die Eigenthümlichkeiten des Singvogel-Gehirns gar nichts. Den Gall kennt er überhaupt nicht.

Einen Collegen, der sich viel mit Singvögeln beschäftigt hat und von Gall nichts weiß, fragte ich, ob man einen guten Sänger an der Kopfform erkennen könne. Er erwiderte, daß er und seine Freunde beim Aufziehen und beim Einkaufen immer die Vögel mit „hochgewölbten" Köpfen gewählt hätten. Die mit flachen Köpfen seien Weibchen oder schlechte Sänger und seien schon im Neste als solche zu erkennen. Die von älteren Züchtern übernommene Regel habe sich immer bewährt.

[78]) Jean Baptiste Demangeon in Paris, 1764 bis nach 1830, medicinischer Schriftsteller.

mit einander sind, wenn man in Betracht zieht, daß manche Thiere nur während der Liebeszeit singen, daß die Mutation der Stimme der Pubertät folgt? u. s. w." Hat Demangeon schon vergessen, daß die Geschlechtskraft auch ihr Organ im Gehirn hat und daß daher die Organe der Musik und des Fortpflanzungstriebes nicht so sehr von einander entfernt sind? Uebrigens hat er die Kenntniß von den Beziehungen zwischen dem Musikinstinct, den Geschlechtstheilen, dem Kehlkopfe u. s. w. aus meinem Werke geschöpft." (Der letzte Absatz ist Zusatz der Octavausgabe.)

B. Bemerkungen.

Wenn wir vom Musiksinne sprechen, so müssen wir uns sorgfältig vor der analytischen Psychologie hüten. Wenigstens wird der, der sich nicht mit Wortkram zufrieden giebt, von psychologischen Erörterungen nichts erwarten, denn einfache Ueberlegungen zeigen, daß man dabei, hier wie anderwärts, sehr bald an die Pforte des Unbewußten gelangt, wo die psychologische Welt mit Brettern vernagelt ist. Wir wollen daher kein Kinderspiel mit Erinnerungsbildern und Bewegungsvorstellungen aufführen, sondern uns an Thatsachen halten.

Es ist ersichtlich, daß der Musiksinn zwar nicht ohne Gehör existiren kann, aber diesem gegenüber doch etwas Selbständiges ist. Manche Thiere haben ihn, andere, die eben so gut hören, haben ihn nicht. Merkwürdigerweise bilden Menschen und Singvögel eine Gruppe und die dem Menschen nahestehenden höheren Säugethiere, besonders die Affen, ermangeln des Musiksinnes fast gänzlich. Innerhalb des Menschengeschlechtes ist der Grad des Musiksinnes sehr verschieden, doch scheint er nirgends ganz zu fehlen. Auch hier deuten die Dinge

darauf hin, daß er eine Sache für ſich iſt, denn er iſt weder der Hörſchärfe, noch anderen Geiſtesfähigkeiten proportional, bricht oft ſehr frühzeitig mit der Stärke eines unüberwindlichen Triebes hervor, kann durch Uebung und Erziehung zwar entwickelt werden, aber da, wo er von vornherein ſchwach iſt, trotz guter Geiſtesfähigkeiten durch keine Mühe groß gemacht werden. Auf Grund dieſer Beobachtungen muß der Denkende zu dem Schluſſe kommen, daß örtliche Verſchiedenheiten des Gehirns den Verſchiedenheiten des Muſikſinnes entſprechen, er muß es, weil eine körperliche Repräſentation des Muſikſinnes, die doch ein Poſtulat iſt, auf keine andere Weiſe gedacht werden kann. Mit anderen Worten, wir müſſen für den Muſikſinn ein Gehirncentrum verlangen, d. h. eine Stelle oder Stellen der Gehirnrinde, deren Daſein die Bedingung des Muſikſinnes iſt und deren Entwickelung der des Muſikſinnes proportional iſt. Natürlich kann man an dem Muſikſinne eine paſſive und eine aktive Seite unterſcheiden, indem unter jener das muſikaliſche Verſtändniß, unter dieſer das Muſikmachen verſtanden wird. Dort iſt wieder das muſikaliſche Gehör im engeren Sinne zu trennen von der richtigen Würdigung der Muſik oder der muſikaliſchen Urtheilskraft. Hier tritt zu der Fähigkeit, gehörte Muſik wiederzugeben, in gewiſſen Fällen das Vermögen, neue Muſik zu machen, das muſikaliſche Erfindungsvermögen, das Talent zur Compoſition hinzu. Von vornherein iſt kein Urtheil darüber möglich, ob die bei den verſchiedenen Formen der Muſikthätigkeit aktiven Gehirntheile ein zuſammen-

hängendes Ganze bilden oder auf verschiedene Territorien vertheilt sind. Aber das ist mit Bestimmtheit vorauszusetzen, daß jene Theile mit den zum Hören überhaupt und den zum Sprachverständnisse insbesondere nöthigen Gehirntheilen in enger Verbindung stehen. Wenn wir uns daran erinnern, daß das Singen die Ur-Musik ist, so leuchtet ein, daß Musikmachen und Sprechen nahe verwandt sind, daß die jenem dienenden Gehirntheile mit den diesem dienenden zusammengehören müssen. Da nun die pathologische Erfahrung gezeigt hat, daß beim Verständnisse und der Ausführung der Sprache verschiedene Territorien der Gehirnrinde erregt werden, daß Verletzungen hier nur das Sprachverständniß wegnehmen, Verletzungen dort nur die Sprechfähigkeit, daß Herde zwischen diesen Strecken und in ihrer Nähe gewisse Sprachfähigkeiten aufheben, ohne das Verstehen und Sprechen ganz unmöglich zu machen, also offenbar Bahnen zwischen den Haupttheilen zerstören, so ist die Vermuthung gerechtfertigt, es möchte für die Musikthätigkeit ein ähnliches System im Gehirn bestehen wie für die Sprache und es möchten beide Systeme gewissermaaßen superponirt sein, so daß das Musikverständniß in der Nähe des Sprachverständnisses, das Musikmachen in der Nähe des Sprechens lokalisirt wäre. Sollten klinische Erfahrungen uns zeigen, daß Herde an den gedachten Stellen bald das Musikverständniß unmöglich machen, bald die Ausübung der Musik verhindern, so wäre freilich dabei nicht zu vergessen, daß noch ein übergeordneter Apparat vorauszusetzen ist, vermöge dessen das

musikalische Begriffen und Formen möglich sind. Ist es noch nicht möglich, von innen her d. h. psychologisch eine Vorstellung über die dem musikalischen Denken zu Grunde liegenden Vorgänge zu gewinnen, weil sie in das für uns Unbewußte fallen, so könnte doch die Gehirnstelle aufgefunden werden, deren Dasein ihre Bedingung ist.

Es fragt sich nun, was hat bisher die klinische Erfahrung ergeben?

Jalret machte 1867 darauf aufmerksam, daß manche Aphatische trotz des Verlustes der Sprache singen können, und zwar singen die einen ohne Worte, die anderen aber singen die Worte des Liedes, die sie nicht sprechen können. Trousseau berichtete, daß Lasègue einen aphatischen und agraphischen Musiker beobachtet habe, der mit Leichtigkeit ein gehörtes Tonstück niedergeschrieben hatte. Hughlings Jackson, Gowers, Grasset, Hallopeau, Kast u. A. brachten Beispiele erhaltener Musikfähigkeit bei Aphatischen bei. Ballet erörterte 1886 die Musiktaubheit, der eine musikalische Aphasie und Agraphie gegenüberzustellen sei. Knoblauch führte 1888 das Wort Amusie ein und entwarf ein Schema für die Formen der Amusie, das dem Lichtheim's für die Formen der Aphasie nachgebildet war. Wichtige casuistische Mittheilungen machte H. Oppenheim 1888. In den nächsten Jahren erschien eine Reihe weiterer Mittheilungen. Besonders hervorzuheben sind die Arbeiten von Edgren [1])

[1]) „Amusie (musikalische Aphasie)". Deutsche Zeitschrift für Nervenheilkunde VI. [illegible] (1895).

und von Probst.[1]) Neuerdings ist noch eine zusammenfassende Darstellung von Bronislawski [2]) erschienen. Die Autoren verfahren natürlich so, daß sie einmal die Fälle von Störung des musikalischen Vermögens zusammenstellen und untersuchen, welche Gehirntheile dabei zerstört waren, andererseits die Fälle von Aphasie ohne Amusie mit jenen vergleichen. Bronislawski sagt in seinem „Résumé": „Wir können also mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß das Musikvermögen in der linken Hemisphäre localisirt sei und daß man das sensorische Centrum in den vorderen zwei Dritteln der ersten Schläfenwindung, sowie der vorderen Hälfte der zweiten Schläfenwindung, also nach vorn von dem Centrum des Sprachverständnisses zu suchen habe. Das motorische Centrum des Gesanges ist wahrscheinlich in der zweiten linken Stirnwindung gelegen und das des Musik-Lesens im linken Scheitellappen. Die Centren für die Bewegungen, die beim Spielen der verschiedenen Instrumente ausgeführt werden, scheinen sich nach dem Maaße der Uebung in der aufsteigenden Scheitelwindung neben dem Centrum des Notenschreibens zu entwickeln. Endlich bildet sich ein anderes motorisches Centrum, nämlich für Blasinstrumente, in der Region, von der aus die Lippen bewegt werden, etwas oberhalb des Krause'schen Centrum. Das Nachdenken führt auch zur

---

[1]) Ueber die Localisation des Tonvermögens. Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten XXXII. 2. p. 387. 1899.

[2]) Contribution à l'étude de l'amusie et de la localisation des centres musicaux. Thèse de Bordeaux 1900.

Annahme von Centren der Tonbilder und der musikalischen Ideen. Das Centrum des musikalischen Gedächtnisses wäre hinter den bisher erwähnten Centren, im Gebiete der hinteren Association-Centra Flechsig's, das Centrum der musikalischen Eingebungen und Gedanken im Stirnlappen, im Gebiete der vorderen Association-Centra Flechsig's zu vermuthen." Etwas weniger zuversichtlich als die Schlüsse des Franzosen lauten die Ergebnisse Probst's. Dieser sagt am Schlusse seiner Arbeit: „Wir sehen aus dem Vorhergehenden, daß die Lehre von der Localisation des Tonvermögens noch in den allerersten Entwickelungsstadien begriffen ist und durch weitere Befunde die gefundenen Thatsachen sich bestätigen müssen. Sicher ist es aber, daß die einzelnen Amusieformen nicht an die entsprechenden Aphasieformen gebunden sind und ebenso auch nicht die Aphasieformen an die entsprechenden Amusieformen, da auch die Localisation eine verschiedene ist. Wir können weiter auch sagen, daß die Localisation der einzelnen Amusieformen sehr nahe der Localisation der analogen Aphasieformen gelegen ist." Vorher hat P. über die Localisation der sensorischen Amusie gesagt, es sei „mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß die Localisation des Musikverständnisses in den vordersten Partien der ersten Schläfenwindungen zu suchen ist" und daß zumeist Läsion dieser Theile in der linken Hemisphäre ausreiche, das Musikverständniß aufzuheben. Denn in allen Fällen von Verlust des letzteren ist eine Zerstörung der vorderen Theile der linken Schläfenwindungen gefunden worden, während

in 22 Fällen bei erhaltenem Musikverständnisse diese Theile normal waren. In manchen Fällen der gleichen Art reichte die Läsion der linken Schläfenwindungen allerdings ziemlich weit nach vorn, aber dann waren die rechten Windungen gut erhalten. Auch deuten einige andere Erfahrungen darauf hin, daß ausnahmeweise die rechte Hemisphäre das Musikverständniß vermittelt. Verwickelter liegen die Dinge bei der sogenannten motorischen Amusie. Einige Beobachtungen, besonders die Mann's, deuten auf den hinteren Theil der 2. Stirnwindung. Mann's Patient, ein Sänger, konnte trotz guten Musikverständnisses keine Melodie mehr hervorbringen und man fand eine Cyste der zweiten rechten Stirnwindung mit Erweichung der Mitte der aufsteigenden Stirnwindung und eines Theiles der 1. Stirnwindung. Verwandte Beobachtungen haben Oppenheim und Dejerine geliefert, nur war hier die linke Hemisphäre betroffen. Probst fand 12 Fälle von Aphasie ohne motorische Amusie (bezw. mit sensorischer Amusie) und mit unversehrter 2. Stirnwindung. Jedoch fand er auch 4 Fälle von Aphasie ohne motorische Amusie mit zerstörter 2. Stirnwindung. In seinem eigenen Falle war die 2. linke Stirnwindung ganz zerstört, obwohl der Kranke bekannte und neue Melodien richtig gesungen hatte. „Wenn also thatsächlich die zweite Frontalwindung und deren Umgebung die Localisation der motorischen Amusie ist, so müßten wir annehmen, daß dieselbe individuellen Schwankungen unterliegt, daß die Localisation bald in der linken, bald in der rechten

Hemisphäre gelegen wäre." Die Notenblindheit machende Läsion ist ganz in der Nähe der Stelle für Wortblindheit, also auch im unteren Scheitelläppchen, zu suchen.

Was ergiebt sich aus diesen Erwägungen und Erfahrungen für Gall's Lehre? Gall schildert zunächst den Musiksinn als eine Grundkraft, indem er auf das frühe und kraftvolle Hervortreten des Musiktriebes bei Begabten, auf seine Unabhängigkeit von anderen Geistesfähigkeiten, auf sein Vorkommen bei Schwachsinnigen u. s. w. hinweist. Diese Darstellung ist ohne Weiteres als werthvoll und wichtig anzuerkennen und die neueren Autoren erkennen sie auch an, indem sie ganz ähnliche Betrachtungen anstellen, an musikalische Kinder, Idioten u. s. w. erinnern. Keiner von ihnen scheint zu wissen, daß das Alles schon bei Gall zu finden ist. Soviel ich sehe, ist in der ganzen Literatur über Amusie Gall's Name nie genannt worden. Gall hat weiter geschlossen, daß im Gehirn ein Organ für Musik zu finden sein müsse. Auch darüber besteht jetzt Uebereinstimmung. Gall hat drittens die Gegend der Gehirnrinde bezeichnet, wo das Organ zu suchen sei. Wie aus seiner Beschreibung und aus seiner Tafel VIII zu erkennen ist, meint er die zweite Stirnwindung. Die neueren Erfahrungen ergeben, daß diese Windung thatsächlich beim Musiciren eine Rolle spielt. Ei, werden gewisse Leute sagen, das ist Zufall, ein blindes Huhn findet auch einmal ein Korn. Es ist aber ein recht sonderbarer Zufall, da doch die Auswahl unter den Gehirnwindungen groß genug ist. Wie kam

a) Galls Tafel VIII. Gehirn einer Frau von rechts.

b) Galls Tafel LXXV. Schädel des Musikers Kreib

DRAFT

Gall zu seiner Hypothese? Offenbar nicht auf demselben Wege wie die neuen Autoren, denn es war ihm nichts von der Amusie bekannt. Wahrscheinlich auch nicht durch die Untersuchung von Musiker-Gehirnen, denn es ist zweifelhaft, ob er dazu Gelegenheit gehabt hat. Er kam dazu durch die Betrachtung der Musiker-Köpfe. Es ist wohl sicher, daß er die auf Tafel VIII bezeichnete Stelle nur deshalb als Musikorgan bezeichnet hat, weil sie nach seiner Meinung der »bosse« der Musiker entsprach. Man sollte meinen, daß, wenn eine Methode zu einem Resultat führt, das auf ganz andere Weise 80 bis 90 Jahre später wieder gefunden wird, irgend etwas an der Sache sein müßte. Ich gestehe offen, daß ich vielleicht die Beschreibung, die Gall von dem Musikerkopfe giebt, noch nicht ganz verstanden habe. Indessen ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß er sagen will, es sei die Gegend von der Stirnecke zur Schläfe beim Musiker besonders stark gewölbt und zuweilen erstrecke sich die Vorwölbung nach oben bis zur Mitte der Stirne. Vielleicht kann man es auch so ausdrücken, daß man sagt, nach Gall nähert sich die Contur der unteren Stirne beim Musikalischen einem Kreisbogen oder einer Hyperbel, beim Unmusikalischen einer Hufeisenlinie, hier sind die Schläfengrenzen annähernd parallel, dort streben sie nach hinten auseinander. Das vordere Ende der ersten Schläfenwindung ist etwas über der Mitte einer den Gehörgang und den äußeren Augenwinkel verbindenden Linie zu suchen, das vordere Ende der zweiten Stirnwindung einige Centimeter weiter nach vorn und

oben.[1]) Wahrscheinlich kommen beträchtliche individuelle Schwankungen vor, wie man mit Rücksicht auf die Erfahrungen Froriep's u. A. sagen kann. Auf jeden Fall sind die für den Musiksinn wichtigsten Stellen des Gehirns, soweit sie durch die neuen Autoren bekannt geworden sind, in der unteren Schläfengegend zu suchen und dieser Schädelbezirk ist derselbe, den Gall für die bosse der Musiker in Anspruch genommen hatte. Von vornherein ist die Annahme, daß die untere Schläfengegend bei beträchtlicher Entwickelung der der Musik dienenden Centra und Bahnen stärker gewölbt sei als sonst, durchaus nicht unwahrscheinlich. Rüdinger hat für die Broca'sche Stelle gezeigt, daß der hintere Theil der 3. Stirnwindung, wenn er stark entwickelt ist, den Schädel nach außen wölbt. Mit solchen Erwägungen allein ist es natürlich nicht gethan. Zur Erkenntniß, ob Gall Recht hat, ist eine möglichst eingehende Nachprüfung seiner Angaben an Musikerköpfen, wenn es angeht auch an Schädeln und Gehirnen nöthig. Es würde dann auch zu prüfen sein, ob die Bemerkung, die mit ihrem Fuße dem Augenwinkel aufsitzende Pyramidenwölbung werde nur zuweilen beobachtet, mit der aus den pathologischen Beobachtungen wahrscheinlichen Variabilität des sogen. motorischen Musikcentrum zusammenhänge. Ferner wird man darauf

[1]) Vergl. L. A. Müller, Ueber die topographischen Beziehungen des Hirns zum Schädeldach. Bern 1889. M.'s Arbeit und andere ähnliche gehen hauptsächlich auf Bestimmung der Lage der Rolando'schen Furche aus. Genauere Angaben über die Lage der Stirnwindungen wären sehr zu wünschen.

Beethovens Maske (nach dem Lebenden).

Main

achten, daß die Einseitigkeit (sei sie vollständig oder nicht) der Centra sich in Asymmetrie des Kopfes kundgeben muß, eine Beobachtung, die Gall merkwürdigerweise ganz versäumt hat. Ueber die Ergebnisse einer solchen Nachprüfung zu berichten, bin ich noch nicht im Stande. Es mag heute genug sein, auf die merkwürdige Thatsache hingewiesen zu haben, daß die kephaloskopischen Angaben Gall's und die auf der Pathologie fußenden Aussagen der neuen Autoren sich ungefähr auf dieselben Stellen der Gehirnoberfläche beziehen.

Soweit meine Beobachtungen reichen, ist in der That die starke Füllung der unteren Schläfengegend bei allen Musikern und in beträchtlichem Grade Musikalischen zu finden. Vielleicht am schönsten sieht man das an der Maske, die von Beethoven während des Lebens abgenommen worden ist; ich bilde sie deshalb ab.

Bei Beethoven ist die stärkere Wölbung der linken Seite sehr gut zu sehen. Leider haben wir von den wenigsten Großen ein so treues Bild, denn Todten-Masken haben durchaus nicht denselben Werth. Eine starke Rundung der Stirne, so daß die Stirne, ich möchte sagen, das Relief-Bild einer Säule ist, habe ich oft bei Musiklehrern, Cantoren, Kapellmeistern gesehen, vielleicht deshalb, weil hier die oberen Theile der Stirn nicht so stark ausgearbeitet waren, wie bei den großen Künstlern.

Bei Nichtmusikalischen ist die Flachheit der unteren Schläfengegend sehr auffallend und man kann getrost daraufhin die Diagnose der Amusie machen.

Ueber den Bauſinn.

A. Gall's Darſtellung.

»XIX. Kunſtſinn, Bauſinn (sens de mécanique, sens de construction, talent de l'architecture).

Geſchichte der Entdeckung. Es iſt mir mit dem Bauſinne und ſeinem Organe genau ſo gegangen wie mit dem Muſikſinne und ſeinem Organe. Als ich anfing, mich damit zu beſchäftigen, war ich noch nicht genügend von dem Gedanken durchdrungen, daß jede Eigenſchaft oder Fähigkeit von einem beſonderen Gehirntheile abhänge. So kam ich darauf, auf die Geſammtform des Kopfes bei großen Mechanikern zu achten. Oft wurde ich von dem Umſtande betroffen, daß der Kopf dieſer Künſtler in der Schläfengegend eben ſo breit war wie in der Jochbeingegend. Damit war freilich kein ausreichendes Kennzeichen gegeben, aber ich fand jenes Verhalten immer wieder und allmählich überzeugte ich mich davon, daß der Bauſinn auch eine beſondere Grundkraft iſt. Ich legte mich hauptſächlich darauf, ein beſtimmtes äußeres Zeichen zu entdecken. Ich ſuchte bei

jeder Gelegenheit die Bekanntschaft ausgezeichneter Mechaniker zu machen, ich studirte die Form ihres Kopfes und formte ihn ab. Bald traf ich auf Köpfe, bei denen der Durchmesser von einem Schläfenbeine zum anderen viel größer war als der von einem Jochbeine zum anderen. Endlich fand ich zwei hervorragende Mechaniker, bei denen die Schläfen einen großen rundlichen Wulst trugen. Diese Köpfe überzeugten mich davon, daß nicht die Gleichheit der Schläfen- und der Jochbeindurchmesser das mechanische Genie bezeichnet, sondern ein beträchtlicher abgerundeter Vorsprung in der Schläfengegend, der bald unmittelbar hinter dem Auge, bald etwas höher sitzt. Als ich den Sitz und die äußere Form des Organs erkannt hatte, vervielfältigte ich meine Beobachtungen; wohin mein Auge traf, immer fand ich, sowohl bei unserem Geschlechte wie bei den Thieren, die unwiderlegbaren Beweise dafür, daß der Bausinn eine Grundkraft ist. Ich werde mich damit begnügen, diese Beweise darzulegen.

Naturgeschichte des Sinnes für Mechanik, Bauten bei den Thieren. Die Hülle der Raupe, das Netz der Spinne, die sechseckigen Zellen der Biene, die unterirdischen Gänge der Ameise, des Maulwurfs, des Kaninchens, die Nester der Vögel und des Eichhörnchens, die Hütte des Bibers u. s. w., sie sind lauter Meisterwerke. Welche Kraft hat sie geschaffen? Der Hund und das Pferd, Thiere, die in so vielen Hinsichten hoch über den genannten stehen, haben niemals, auch bei der größten Noth nicht, eine Spur von mechanischem

Instinkt oder irgend eine Anlage zu Bau-Künsten gezeigt. Welche Kraft hat also so beschränkten Wesen die Mittel an die Hand gegeben, in der sinnreichsten Weise für ihre und ihrer Nachkommenschaft Erhaltung zu sorgen? Der Instinct? Ja, es ist zweifellos ein Instinct, d. h. ein innerer Antrieb, aber das ist nicht jener Instinct, der die gewöhnliche Hilfe der Stubenphilosophen und der in ihre Spekulationen verliebten Naturkundigen bildet. Das ist ein besonderer Instinct, der vollständig unabhängig von jeder anderen Art inneren Antriebes bleibt und jedesmal eigenthümlich für die Beziehungen des bestimmten Thieres zur Außenwelt eingerichtet ist. Das Gespinnst der Raupe muß sie vor Regen und Kälte schützen, das Netz der Spinne muß zum Beutemachen geeignet sein, die unterirdischen Gänge des Maulwurfes müssen als Zuflucht und Wohnung für ihn und seine Jungen dienen. Es mußte also die Organisation dieser Wesen mit ihren Bedürfnissen übereinstimmen und es mußten die Aufgaben des Thieres in ihr sozusagen eingeschlossen sein. Also auch hier stimmt der Bau des Thieres mit den Gesetzen der Außenwelt ebenso überein, wie bei allen anderen Grundkräften, auch hier spiegelt sich in einem kleinen Lebewesen ein Theil der Außenwelt. So allein gewinnt man ein Verständniß für die angeborenen Kunstfertigkeiten. Was würde es der Schwalbe oder der Drossel nützen, Wasser und Lehm zu mengen zur Befestigung des Nestes, wenn der Lehm beim Trocknen in Pulver zerfiele? Umsonst würde die Elster ihr Nest mit Dornen umgeben, wenn die Dornen

nicht zur Abhaltung der Feinde dienten. Die Uebereinstimmung zwischen den Kunstfertigkeiten der Thiere und den äußeren Gegenständen kann allein das Leben gegen die es bedrohenden Gefahren schützen.

Die Thätigkeit des Bausinnes ist auch bei den Thieren nicht von einer blinden Nothwendigkeit beherrscht. Sie ändern je nach den Umständen den Bau des Nestes, die Form der Gänge. Die Eichhörnchen bauen sehr verschiedene Nester und besonders Winterwohnungen, sie richten sich nach den verschiedenen Materialien, die sie immer zweckmäßig benutzen. Bei manchen Arten verlieren sich die Kunstfertigkeiten in der Gefangenschaft oder auch bei unbedeutenden Abänderungen in der Lebensweise. Bei anderen geben sie sich auch unter den ungünstigsten Umständen auf irgend eine Weise unwiderstehlich kund. Ich habe einen Webervogel im Käfig gesehen, der das ganze Jahr die Stäbe des Gitters mit Hanf umwand. Die Biber, die man in Heilbrun bei Salzburg und in Nymphenburg bei München hält, zerschneiden Weidenzweige, häufen sie auf und bedecken sie mit Schlamm.

Der Gedanke, daß die Baufertigkeit ein besonderes Vermögen sei, wird dadurch unterstützt, daß nicht nur gewisse Säugethiere Wohnungen für sich und ihre Jungen bauen, während andere es nicht thun, sondern dasselbe auch bei den Vögeln der Fall ist. Die meisten von diesen bauen zwar Nester, aber eine Anzahl baut nicht, so eine Ohreule (Strix otus L.), die Schleiereule (Strix flammea L.) und eine Art von Kautz (Strix ulula),

der Auſternfiſcher (Haematopus ostralegus L.), die kleine Seelerche Buffon's. Wahrſcheinlich übt das Klima einen beſonderen Einfluß auf das Organ des Bauinſtinctes aus wie auf die Organe anderer Eigenſchaften oder Fähigkeiten. Man behauptet, daß der Biber im ehemaligen Gallien nicht gebaut habe. Die lappländiſchen und ruſſiſchen Biber ſollen ſich darauf beſchränken, zwei Erdhöhlen anzulegen, eine über der anderen, unter dem Niveau des Waſſers, und beide durch einen Gang zu verbinden. Es wird angegeben, daß der Kukuk in gewiſſen Gegenden ein Neſt baue und brüte. Aber man fragt mit Recht, ob man ſich in dieſen Fällen nicht über die Art getäuſcht habe und ob es ſich wirklich um eine Klima-Wirkung handle. Iſt es wahr, daß die nach Barbadoes und anderen Inſeln transportirten Bienen nach dem erſten Jahre aufhörten, Honig zu bereiten, weil ſie fanden, daß es für ſie nicht nothwendig ſei?

Naturgeſchichte des Kunſt- und Bauſinnes beim Menſchen. Am wenigſten kennt der Menſch ſich ſelbſt; erſtens deshalb, weil er alle Eigenſchaften und Fähigkeiten der Thiere dem angeblichen Inſtinct zuſchiebt, durch den man alles erklären will, und zweitens, weil er ſich vom ganzen übrigen Thierreiche vollſtändig abtrennt und ſo ſich aller Vergleichspunkte beraubt. Der Menſch fertigt Kleider an, um ſich zu bedecken; aus welchem Antriebe? Wegen des Bedürfniſſes, um ſich vor der Rauhheit der Witterung und vor den Inſectenſtichen zu ſchützen. Er baut eine Hütte, ein Haus, Paläſte, Tempel, weil er es bequemer findet, unter Dach

als im Freien zu leben, und weil er seinen Stolz befriedigen oder ein Wesen, das er über sich glaubt, ehren will. Er construirt Maschinen, weil seine Hände zur Erfüllung seiner Zwecke nicht genügen. Alle Ergebnisse unserer Industrie sind unserem Verstande und unseren Bedürfnissen zu verdanken. „Der Mensch scheint nichts dem Instincte ähnliches zu haben; keins der vorhandenen Gewerbe ist durch angeborene Vorstellungen hervorgerufen; alle seine Kenntnisse sind das Ergebniß seiner Empfindungen und der seiner Vorfahren, die durch die Sprache überliefert, durch Nachdenken fruchtbar gemacht, den Bedürfnissen und Neigungen angepaßt worden sind; sie haben ihm alle Künste gegeben." *) So geht bisher die Rede aller Autoren über die menschlichen Handlungen und nur einige philosophische Beobachter sind auszunehmen. Wenn ich nur nach dem Beifalle meiner Zeitgenossen strebte, müßte ich wohl dieser Manier treu bleiben.

Ich habe schon bewiesen (in den ersten Abschnitten des ersten Bandes), wie falsch diese Art, den Menschen aufzufassen, ist, und jede der Grund-Eigenschaften und Kräfte, von denen ich bisher gehandelt habe, hat neue Beweise dafür geliefert. Die folgenden Betrachtungen werden den Leser davon überzeugen, daß der Geist der Künste und der mechanischen Erfindungen dem Menschen durch eine besondere Organisation verliehen worden ist.

Wenn frühere Eindrücke, die Bedürfnisse, die Ueber-

*) Le règne animal, par M. le Chevalier Cuvier I. p. 91.

legung, die Vernunft die Quellen unſerer Künſte wären, ſo müßte deren Fortſchritt direkt proportional ſein der Zahl der empfangenen Eindrücke, der Stärke unſerer Bedürfniſſe und dem Entwickelungsgrade unſerer intellektuellen Fähigkeiten. Aber man mag die Künſte bei den Individuen oder bei ganzen Völkern betrachten, immer wird man finden, daß jene Umſtände zwar die Natur, die Richtung unſerer Künſte und Erfindungen beeinfluſſen, ihr Fortſchreiten begünſtigen, keineswegs aber das Talent dazu entſtehen laſſen können.

Man beobachte die Kinder, ſelbſt die derſelben Familie, die in derſelben Schule vereinigten, die von denſelben Gegenſtänden umgeben ſind und dieſelben Beiſpiele vor Augen haben: Während die einen ſich ihren verſchiedenen Neigungen hingeben, ſind die anderen ohne Aufhören bemüht, mit Kohle oder Kreide oder Bleiſtift allerhand Dinge auf die Mauern, den Boden, die Tiſche, auf Papier zu zeichnen, verſchiedene Bilder auszuſchneiden, in Wachs zu formen, oder aber die im Hauſe gebrauchten Geräthe auszubeſſern. Man hat Knaben von vier bis ſechs Jahren wunderbar genaue Modelle von Linienſchiffen anfertigen ſehen. Kaum hatte der junge Vaucanſon[1]) die Bewegung einer Pendeluhr durch eine Spalte des Gehäuſes betrachtet, ſo machte er eine Pendeluhr aus Holz ohne andere Werkzeuge als ein ſchlechtes Meſſer. Der Sohn Reichenbacher's,[2]) des be-

[1]) Vaucanſon, Jacques de 1709—1782, Mechaniker, beſonders bekannt durch ſeine Automaten.

[2]) Reichenbacher, ſoll heißen Reichenbach, Gg. von, 1772 bis

kannten Verfertigers mathematischer Instrumente in München, zog sich, als er fünf Jahre alt war, von seinen Gespielen zurück und wollte nichts mehr von den seinem Alter angemessenen Spielen wissen; er hatte nichts anderes mehr im Kopfe, als was die Mechanik anging. Sein Vater hatte die gleiche ausschließliche Neigung von der frühesten Kindheit an gezeigt. In Mühlhausen in der Schweiz nehmen die Fabrikanten nur die Kinder in ihre Werkstätten auf, die vom zartesten Alter an ein großes Kunsttalent im Zeichnen, Ausschneiden offenbaren, weil sie aus Erfahrung wissen, daß nur solche Leute intelligente Arbeiter werden. Man lese die Lebensgeschichten der großen Mechaniker, der großen Zeichner, der großen Maler, der großen Architekten, man wird unter ihnen nicht einen einzigen finden, der nicht von der ersten Jugend an Spuren des ihm eingeborenen Talentes kundgegeben hätte. Lebrun [3]) übte sich vom vierten Jahre an im Zeichnen mit Kohle; mit zwölf Jahren zeichnete er das Bildniß seines Großvaters. Christoph Wren [4]) hatte mit 13 Jahren eine sinnreiche Maschine construirt, um den Lauf der Sterne darzustellen. Der Pater Truchet [5]) stellte schon als Kind kleine

---

1826, Sohn eines Mechanikers, der berühmteste Mechaniker Bayerns.

[3]) Lebrun, Charles, 1619—1690, einer der bedeutendsten akademischen Maler in Frankreich.

[4]) Wren, Sir Christopher, 1632—1723, englischer Mechaniker und Architekt.

[5]) Truchet, Jean, geb. 1657, Sohn eines Kaufmannes in Lyon, lebte unter dem Namen père Sébastien als Schützling Col-

Maschinen her, die ankündigten, was er eines Tages sein würde. Michel Angelo wurde als Maler geboren; mit 16 Jahren lieferte er Werke, die man mit denen des Alterthums verglich. Schon in seiner früheſten Jugend sah man Pieter van Laar,[6]) der später den Spitznamen Bamboccio hatte, alles abzeichnen, was er sah; sein Gedächtniß bewahrte ihm, selbst nach langer Zeit, treu die Gegenstände, die er nur ein einziges Mal gesehen hatte. Giovanni Lorenzo Bernini[7]) konnte mit zehn Jahren einen Marmor-Kopf arbeiten, der ihm den Beifall aller Kenner eintrug. Andrea Mantegna[8]) sollte Hirt werden; sein Geist aber strebte zum Höchsten und in allen freien Augenblicken zeichnete er Figuren auf die Steine oder auf Papier. Jean Baptiste Berré[9]) aus Antwerpen, der Sohn eines Schneiders, bildete sich

---

bert's in Paris. Er war ein ausgezeichneter Mechaniker, erbaute zum Theil die Wasserkünste in Versailles, machte verschiedene Erfindungen.

[6]) Pieter van Laar, ca. 1613 bis ca. 1675, holländischer Maler, Bamboccio, d. h. Knirps, genannt, ausgezeichnet durch seine Sittenbilder aus dem niederen Volksleben, die nach ihm Bambocciaden heißen.

[7]) Bernini, Giov. Lor., 1598—1680, der berühmte Architekt, Bildhauer und Maler.

[8]) Mantegna, Andrea, 1431—1506, der berühmte Maler und Kupferstecher.

[9]) Berré, Jean, Baptiste, 1777—1838, Thiermaler aus Antwerpen, lebte in Paris als le Potter français. Er hatte ein Atelier im Jardin des Plantes und da lernte ihn Gall kennen, der von seinem Kopfe ganz entzückt gewesen sein soll, als dem schönsten Beispiele von dem Organe des Kunst- und Bausinnes.

ohne Lehrer zum Zeichner aus, man kann sagen, gegen den Willen Aller, die über seine Jugend zu gebieten hatten; zuerst zeichnete er Blumen, dann übte er sich an todten Jagdthieren; er kam nach Paris, um sich da zu vervollkommnen, malte Löwen und andere Raubthiere, schließlich blieb er beim Genre Paul Potter's.[10]) Er zeichnet sich aus als Maler von Hausthieren, Kühen, Pferden u. s. w., die er entweder auf dem Felde oder im Stalle darstellt. Er schafft sich selbst Modelle, indem er seine Vorbilder plastisch nachbildet, kleine Reliefs von Kühen, Hirschen arbeitet, ohne je diese Arbeiten eigentlich gelernt zu haben. Ein junger Künstler, der eben jetzt ein großes Bildhauer-Talent bekundet, hat als Kind, ohne von Kunst etwas zu wissen, Crucifixe für die Bauern geschnitten und auf diese Weise das Geld zu seiner Ausbildung erworben. Alle kennen ähnliche Beispiele.

Die meisten der großen Künstler haben keine zukömmliche Erziehung erhalten, sie haben im Gegentheile oft gegen die Noth und andere Hindernisse aller Art zu kämpfen gehabt, während Tausende von Malern, Bildhauern, Architekten, Mechanikern, die sich nie über die Mittelmäßigkeit erhoben haben, eben so viel und oft mehr Unterstützung genossen haben als Claude Perrault,[11]) Poussin,[12]) Raphael[13]) (Tafel LXXXV. Fig. 5),

[10]) Potter, Paul, 1625—1665, berühmter holländischer Thiermaler.

[11]) Perrault, Claude, 1613—1688, Baumeister, erst Arzt und Mathematiker.

[12]) Poussin, Nicolas, 1594—1665, berühmter Historien- und

Truchet, Michel Angelo (Fig. 6), als Anthemius,[14]) Wren, Manſard,[15]) Nanteuil[16]) u. A.

Wie oft haben nicht Männer, die die äußeren Umſtände hinderten, ſich ihrem natürlichen Berufe hinzugeben, wenigſtens ihre Mußeſtunden ihren Neigungen gewidmet, ſelbſt im Wirbel der fremdartigſten Geſchäfte? Leopold I.,[17]) Peter der Große,[18]) Louis XVI. machten Schloſſerarbeiten, der Paſtor Hahn[19]) Uhren, der Mönch

---

Landſchaftsmaler. Er war der Sohn eines ehemaligen Offiziers und ſollte ſich den Wiſſenſchaften widmen. Mit 18 Jahren verließ er heimlich das Vaterhaus, um Künſtler zu werden.

[13]) Raphael ſollte hier nicht erwähnt werden, da ſeine künſtleriſche Entwickelung keine Hinderniſſe fand.

[14]) Anthemius aus Tralles, erbaute die Sophienkirche 532—537.

[15]) Manſard (oder Manſart), François, 1598—1666, und ſein Großneffe Jules Hardouin-Manſart, 1645—1708, waren ausgezeichnete Architekten („Manſarden"). Der jüngere hat den Invalidendom und das Schloß zu Verſailles gebaut.

[16]) Nanteuil, Robert, geb. ca. 1623, der erſte Bildniß-Kupferſtecher der franzöſiſchen Schule.

[17]) Leopold I., deutſcher Kaiſer, 1640—1705, war in den Wiſſenſchaften (einſchließlich Aſtrologie und Alchemie) und in der Muſik zu Hauſe.

[18]) Die Beſchäftigung Peter's d. Gr. beim Schiffbau und die Liebhaberei Ludwig XVI. für Schloſſer- und Uhrmacherarbeiten ſind bekannt.

[19]) Hahn, Philipp Matthias, 1739—1790, Sohn eines württembergiſchen Geiſtlichen, zeigte ſchon als Kind Neigung und ausgezeichnete Anlagen zur Aſtronomie und zur Malerei, konnte mit 10 Jahren Auf- und Untergang der Fixſterne angeben, verfertigte Sonnenuhren, malte Portraits u. ſ. w. Als Student der Theologie machte er aſtronomiſche und optiſche Inſtrumente. Um eine Uhr kaufen zu können, begnügte er ſich Monate lang mit Waſſer und Brot. Auch als Pfarrer widmete er ſich der Her-

Plank[20]) verwandte den Staub von Schmetterlingsflügeln, um Vögel zu malen, und seine Bilder wirken so, daß man einen natürlichen Vogel zu sehen glaubt. Man hat Landleute Horarien anfertigen sehen, d. h. Maschinen, die den Lauf der Gestirne anzeigen. Der Vater Vincent,[20]) ein Bauer, der eine Hütte bei Plombières bewohnt, kam eines Tages in diese Stadt, um da einige Waaren zu verkaufen, und hörte auf der Straße den Ton eines ihm unbekannten Instrumentes. Er bat um Erlaubniß, in das Haus, aus dem die Klänge kamen, einzutreten; man gestattete es und führte ihn in ein Zimmer, wo eine Dame Clavier spielte. Er gerieth in Entzückung und wollte alle Einzelheiten des Instrumentes kennen lernen. Als man seiner Wißbegierde freien Lauf ließ, studirte er alle Theile des Claviers und sagte dann, er würde auch eins machen. In der That, ohne andere Hilfe als mit einigen groben Werkzeugen, wie Hobel, Hammer und Feile, fertigte er den Kasten, die Wirbel, die Tasten und die Hämmer an und stellte Alles mit wunderbarem Geschicke zusammen, so daß Formen und Verhältnisse richtig waren. Er hat seitdem noch zwei Claviere gemacht, die an Eleganz nicht gerade die Erard'schen Instrumente erreichen, aber eben so viel leisten wie die Erzeugnisse bekannter Firmen. Aber nicht genug, nach den ersten Proben wollte Vincent

---

stellung astronomischer und chronologischer Instrumente, wurde als Mechaniker berühmt und veröffentlichte abwechselnd Berichte über seine Erfindungen und theologische Schriften.

[20]) Ueber Plank und Vincent habe ich nichts gefunden.

eine Uhr haben. Er untersuchte eine, machte sich alle Theile, brachte sie zusammen und leistete dabei, was man von einem guten Uhrmacher verlangen kann. Aber der Erfolg machte den Vater Vincent nicht stolz. Ein anderer hätte vielleicht Spaten und Pflug verlassen, aber dieser ländliche Vaucanson bearbeitete sein Feld nach wie vor und begnügte sich damit, seinem neuen Talente die Mußestunden zu widmen, um sich damit einiges Vergnügen zu verschaffen und seine Wohnung zu verschönern.

Ueberall findet man Leute in hervorragender Stellung, die zur Erholung von ihrer gewöhnlichen Arbeit drechseln oder zeichnen. Man kann solche Neigungen weder aus besonderen Empfindungen, noch aus dem Bedürfnisse, noch aus der Vorzüglichkeit der Intelligenz erklären. Vielmehr sieht man oft Männer mit ganz ausgezeichneten geistigen Fähigkeiten, die mit ihren Händen gar nichts machen können. Lukian und Socrates verzichteten auf die Bildhauerei, weil sie in sich keinen Beruf dazu fühlten. Der frühere Physik-Professor Schürer in Straßburg zerbrach Alles, was er anfaßte. Es giebt Leute, die keine Feder schneiden, kein Rasirmesser abziehen können. Zwei meiner Freunde, der eine ein ausgezeichneter Lehrer, der andere ein Minister, hatten sich für die Gärtnerei begeistert, aber ich konnte ihnen nie beibringen, wie man ein Pfropfreis einsetzt.

Andererseits sind die größten Mechaniker oft im Uebrigen auffallend beschränkte Leute. Die meisten von

ihnen sind in der Regel, wie die Genies überhaupt, große Meister geworden, ohne zu wissen, wie.

Schließlich mache ich darauf aufmerksam, daß die Kunstfertigkeiten um so sklavischer und unveränderlicher ausgeübt werden, eine je tiefere Stufe der Vollkommenheit das Thier einnimmt, daß umgekehrt, je höher es steht, es um so freier ist in der Ausübung seiner Fähigkeiten. Das Nest des Eichhörnchens ist viel variabler als die Hülle der Raupe; allmählich wächst die Freiheit mit der Vollkommenheit der Organisation im Allgemeinen und der Kunstorgane im Besonderen, endlich aber gelangen wir zum Zeichner, Maler, Bildhauer, Baumeister, Mechaniker, die glauben, in der Kunstübung überhaupt keiner Fessel mehr unterworfen zu sein. Jedoch die Grenzen, die in dieser Hinsicht der menschlichen Art gesteckt sind, entgehen dem Auge des philosophischen Beobachters nicht, der die Werke des einen Künstlers mit denen eines anderen vergleicht, die der Alten mit denen der Modernen, die eines Volkes mit denen eines anderen.

Uebrigens bin ich entfernt davon, zu leugnen, daß Uebung und Vorbilder zur Vervollkommnung der Kunst-Erzeugnisse, wie zu der alles anderen, dienlich seien. Aber wie Ferguson*)[21] sagt: „Alles, was der Mensch im Laufe mehrerer Jahrhunderte an Geschicklichkeit erwirbt, ist nur die Entwickelung des Talentes, das er

*) Essai sur l'histoire de la société civile II. p. 93.

[21]) Ferguson, Adam, 1724—1816, schottischer Historiker, Verfasser von »Essay on the history of civil society«, deutsch 1768.

von Anfang an beſaß. Die Hütte des Scythen offenbarte den Augen Vitruv's die Elemente der Architektur; der Bogen, die Schleuder und das Canoe der Wilden zeigen dem Waffenſchmied und dem Techniker die urſprünglichen Conſtruktionen ihres Faches."

Der Bauſinn in Krankheiten.

Nicht ſelten ſieht man Idioten, die ein erſtaunliches Talent für Mechanik kundgeben. Pinel erwähnt einen Irren, der ſich einbildete, man habe ihm den Kopf verändert, und der ſehr geiſtreiche Maſchinen baute. Dr. Spurzheim erzählt von einer Frau, bei der das Organ des Bauſinnes während jeder Schwangerſchaft ſo erregt war, daß ſie eine ordentliche Bauwuth bekam. Dr. Rhus [22]) erwähnt zwei Fälle, in denen ſich das Zeichentalent während einer Geiſteskrankheit entwickelte, und er fügt hinzu, daß es kein Irrenhaus gebe, in dem man nicht einige Patienten träfe, die, ohne früher je eine Spur von mechaniſchem Talente gezeigt zu haben, wunderbare Maſchinen und ſelbſt vollſtändig ausgerüſtete Schiffe gebaut haben.

Sitz und äußere Erſcheinung des Organs der Künſte beim Menſchen.

Die Windung VII, die die Form einer Spirale hat, auf den Tafeln IV, V, VIII bildet dieſes Organ. Auf

[22]) Ruſh, Benjamin, 1745—1813, amerikaniſcher Arzt, ſchrieb medical inquiries and observations, deren 5. Band von den Geiſteskrankheiten handelt.

Tafel VIII ist es fast zur Hälfte von den stark entwickelten Windungen des mittleren Lappens bedeckt. Wenn es eine beträchtliche Ausbildung erreicht hat, bewirkt es am Schädel eine Ausbuchtung in Form eines Kugelabschnittes, dessen Basis einen Zoll und mehr Durchmesser hat. Die Ausbuchtung findet sich, bald etwas höher, bald etwas tiefer, je nach der Entwickelung der benachbarten Organe, unmittelbar hinter dem Musikorgane und oberhalb des Zahlenorgans. Ein wenig geübtes Auge könnte sie sehr leicht mit dem Organe des Erwerbsinnes verwechseln, aber die Form des letzteren ist länglich in der Richtung von hinten nach vorn, und nur, wenn dieser Wulst sehr beträchtlich ist, reicht er bis zum äußeren Ende der Augenbraue. Die Vorwölbung, die das Organ der Künste bildet, ist dagegen rund und liegt höher als das Organ des Eigenthum-Sinnes. Man vergleiche auf Tafel LXXXV, Fig. 5, das Bildniß Raphaels,[23]) und Fig. 6, das Michel Angelo's.[24])

Zuweilen trifft man große mechanische Talente, bei denen die Schläfengegend nicht nur nicht ebenso vorspringt wie die Jochbeingegend, sondern mehr als eingezogen erscheint. Das liegt dann an der zu schwachen Entwickelung der Organe, die die vordere seitliche Stirngegend einnehmen.

---

[23]) Der bärtige Kopf, den Gall als Raphael bezeichnet, ist kein beglaubigtes Bild.

[24]) Von Michel Angelo sagt sein persönlicher Schüler G. Vasari: „Sein Gesicht war rund, die Stirne eckig und frei, mit 7 Furchen quer überhin. Die Schläfen ragten weiter vor als die Ohren."

Wenn jene Vorwölbung vorhanden iſt, ſo giebt ſie dem Kopfe in der Schläfengegend die gleiche Breite wie in der Jochbeingegend und deshalb ſcheint der Kopf der großen Mechaniker von zwei parallelen Ebenen begrenzt zu ſein. Bei ſehr vorzüglichen Künſtlern ſpringt jene Gegend außerordentlich ſtark vor und ſtellt einen derben Wulſt dar, den die Graveure, die Maler und die Bildhauer für eine Mißbildung halten und deshalb niemals in ſeiner ganzen Größe wiedergeben.

In Wien brachten einige angeſehene Herren einen Menſchen zu mir und baten um meine Anſicht über ihn. Ich erklärte, er müſſe große Anlagen zur Mechanik haben. Die Herren glaubten, ich hätte mich getäuſcht, aber die unterſuchte Perſon war außerordentlich betroffen; es war der bekannte Maler Unterberger.[25]) Um den Beweis zu erbringen, daß ich vollſtändig richtig geurtheilt hätte, erklärte er, daß er immer eine leidenſchaftliche Neigung für Mechanik gehabt habe, und daß er die Malerei nur als Broterwerb ausübe. Er führte uns in ſein Haus und zeigte uns mehrere große Zimmer, die mit Maſchinen und Inſtrumenten angefüllt waren, die er theils erfunden, theils vervollkommnet hatte. Ueberdem hängt die Fähigkeit, zu zeichnen, die doch dem Maler nöthig iſt, vom Organe des Bauſinnes ab.

[25]) Unterberger, Ignaz, 1748—1797, aus Cavaleſe, wo ſein Vater Unterwaldmeiſter war, Hiſtorienmaler in Wien. Auch ſein Bruder Chriſtoph (1732—1798), der in Rom ſtarb, ſowie ſeine Oheime Michel Angelo (1695—1758) und Franz waren Maler.

Der Doktor Scheel aus Kopenhagen hatte in Wien eine meiner Vorlesungen gehört und war dann nach Rom gegangen. Eines Tages trat er plötzlich bei mir ein, als ich gerade von einer Menge von Zuhörern umgeben war, und brachte mir einen Gips-Schädel, über den ich meine Ansicht sagen sollte. „Nie, rief ich sogleich aus, habe ich das Organ der Künste so entwickelt gesehen, wie an diesem Schädel." Scheel fragte weiter. Ich zeigte den Umstehenden die beträchtliche Entwickelung der Organe des Geschlechtstriebes und der Mimik. Wie, sagte Scheel, finden Sie das Organ der Farben? Ich hätte nicht darauf geachtet, denn es war nur mittelmäßig entwickelt. Scheel erklärte mit den Zeichen großer Freude, der mitgebrachte Abguß sei der des Raphael-Schädels [26]); während seines Aufenthaltes in Italien habe er meine Ideen bei dem Studium der Antiken bestätigt gefunden.

Mehrere meiner Zuhörer erzählten mir von einem Manne, der ein außerordentliches mechanisches Genie hätte; ich beschrieb ihnen im Voraus die Form seines Kopfes und wir gingen hin, ihn zu sehen. Es war der geschickte Ingenieur für mathematische Instrumente, Lindner [27]) in Wien: Seine Schläfen bilden zwei auffallende Wülste. Zuvor hatte ich ungefähr dieselbe

[26]) Der angebliche Raphael-Schädel rührt vielleicht von einem Künstler her; man weiß natürlich nichts. Im Jahre 1833 wurde das Grab Raphael's im Pantheon geöffnet und dabei wurde der echte Schädel vorgefunden. Vergl. H. Welcker, Der Schädel Raphael's u. s. w. Arch. f. Anthropol. XV. 4. 1884.

[27]) Ueber Lindner und David habe ich nichts gefunden.

Kopf-Form bei dem berühmten Mechaniker und Aſtronomen David,[27]) dem Auguſtiner-Frater, und bei dem bekannten Voigtländer,[28]) dem Verfertiger mathematiſcher Inſtrumente, gefunden. In Paris wollte der Fürſt Schwartzenberg, damals öſterreichiſcher Geſandter, uns, d. h. Spurzheim und mich, auf die Probe ſtellen. Als wir vom Tiſche aufſtanden, führte er mich in ein anſtoßendes Zimmer und zeigte mir einen jungen Mann. Ohne ein Wort zu ſagen, ging ich mit dem Fürſten wieder zur Geſellſchaft, bat Spurzheim, den jungen Mann zu unterſuchen, und ſagte dann der Geſellſchaft, was ich von dem letzteren dachte. Spurzheim hatte kaum den Jüngling geſehen, als er zurückkam und auch erklärte, er müſſe ein großer Mechaniker oder ein großer Künſtler in einem verwandten Fache ſein. In der That hatte ihn der Fürſt wegen ſeines großen mechaniſchen Talentes nach Paris kommen laſſen und gewährte ihm die Mittel, um da ſeine Ausbildung zu vollenden.

In Wien und während aller unſerer Reiſen haben wir bei allen Mechanikern, Architekten, Zeichnern und Bildhauern das Organ dem Grade ihres Talentes entſprechend gefunden, z. B. bei den Bildhauern Fiſcher[29]) und Zauner[29]) in Wien, dem Kupferſtecher Groſch[29]) in Kopenhagen, dem Maler Ploetz,[29]) dem Baumeiſter Hauſe,[29]) bei Block in Würzburg,[29]) bei Canova,[30]) bei

[28]) Voigtländer, Joh. Chriſtoph, aus Leipzig, 1732—1779. Optiker und Mechaniker in Wien.

[29]) Ueber die mit 29 Bezeichneten habe ich nichts gefunden.

[30]) Canova, Antonio, 1757—1822, der berühmte italieniſche Bildhauer.

dem Kupferstecher Müller,[31]) dem Bildhauer Dannecker[32]) in Stuttgart, dem Verfertiger mathematischer und astronomischer Instrumente Baumann,[29]) bei einem jungen Manne, den der verstorbene König von Württemberg Dannecker zur weiteren Ausbildung überwiesen hatte, weil man bei ihm große Anlagen zur Kunst bemerkt hatte, bei Hoeslein[29]) in Augsburg, der im Jahre 1807 auf die bloße Beschreibung hin eine hydraulische Maschine construirt hatte, bei Ottony und Pfug[29]) in Jena, bei dem Insekten-Zeichner Hueber[29]) in Augsburg, bei Baader[33]) und Reichenbacher in München, dem Baron Drais,[34]) dem Erfinder des Velocipeds und eines neuen Rechen-Systems, bei Bréguet[35]) und Reignier in Paris u. s. w. u. s. w.

Von diesem Organe also und keineswegs von der Zahl und der Art der Empfindungen, noch vom Grade

---

[31]) Müller, Joh. Friedr. Wilh., 1782—1816, Kupferstecher aus Stuttgart, Sohn eines Kupferstechers. Kam mit 20 Jahren nach Paris, kehrte 1806 nach Stuttgart zurück, ging 1814 nach Dresden. Sein Hauptwerk ist der Stich der Sistina. Er war mit der Nichte Dannecker's verheirathet.

[32]) Dannecker, Joh. Heinr. von, 1758—1841, Bildhauer in Stuttgart, besonders bekannt durch seine Schillerbüste und die Ariadne.

[33]) Baader, Jos. von, 1763—1835, Ingenieur in München, Erfinder des Cylindergebläses.

[34]) Drais, Karl Freiherr von Sauerbronn, 1784—1851, erfand 1817 die „Draisine", d. h. das Velociped, und bewährte auch sonst sein mechanisches Talent.

[35]) Bréguet, Abraham Louis, 1747—1823, Mechaniker in Paris, Verfertiger von physikalischen Instrumenten, besonders Chronometern.

der geiſtigen Fähigkeiten im Allgemeinen, noch weniger von den Händen hängt das Talent der Künſtler ab und Leſſing ſagt ganz mit Recht, daß Raphael der größte Maler geweſen wäre, auch wenn er ohne Hände geboren worden wäre.

Weitere Beobachtungen über den Kunſtſinn und ſein Organ beim Menſchen. Der Leſer wird ſich ohne Schwierigkeiten ſagen können, welches Ergebniß das Zuſammenwirken des Kunſtorganes mit den anderen Organen haben wird. Wirkt es mit dem Zahlenorgane zuſammen, wie es bei dem Frater David, bei Voigtländer, Lindner, Bréguet u. A. geſchieht, ſo ergiebt ſich das Talent für mathematiſche Mechanik, mit dem Muſikorgane liefert es das Talent der Erfinder und Erbauer muſikaliſcher Inſtrumente u. ſ. w. Aus ſolcher Verknüpfung entſtehen ferner die Talente des Kupferſtechers, des Malers, des Bildhauers u. ſ. w., die Anlagen für beſondere Kunſtzweige, das Talent des Hiſtorien-, des Schlachten-, des religiöſen Malers, des Malers wollüſtiger Scenen u. ſ. w.

Das Klima ſcheint auf dieſes Organ wie auf die anderen zu wirken, d. h. bald fördert es ſeine Entwickelung, bald hemmt es ſie. Die Vorbilder und der Unterricht des Lehrers können nicht erſetzen, was der Himmel dem Schüler verweigert. Schon im 16. und im 17. Jahrhundert zogen viele Künſtler aus allen Ländern nach Rom; jedoch iſt weder ein Raphael noch ein Michel Angelo, noch ein Lionardo da Vinci, noch ein Caracci zurückgekommen, ſoweit die Zeichnung in Be-

tracht kommt. Selbst Rubens trotz all seines Genies, trotz alles Feuers seiner Einbildungskraft und der eindringenden Studien, die er der Antike, der Geschichte und der Anatomie gewidmet hatte, ist nicht ersten Ranges in Hinsicht auf Composition und Zeichnung. Die Italiener scheinen mit einem stärker entwickelten Kunstorgan begabt zu sein, als die nördlichen Völker, wie die Flamen, die Deutschen u. A. Deshalb hat Italien mehr und größere Historien-Maler als alle anderen Länder, denn in diesem Fache ist der Kunstsinn wichtiger als der Farbensinn. Fast alle italienischen Maler haben ihre Gemälde vorgezeichnet, sei es mit weißer Kreide, oder mit Rothstift, oder sonstwie; mehrere von ihnen haben nur mit der Feder skizzirt; man findet oft die Umrisse damit corrigirt, nie sind sie mit Farbe ausgeführt: ein guter Beleg dafür, daß der Kunstsinn die Arbeit geleitet hat. Die meisten der italienischen Kupferstiche zeigen einen sehr gereinigten Geschmack in Hinsicht auf die Umrisse, ebenso wie Kenntniß der Anatomie; oft sind die Gegenstände derart, daß sie nicht ohne einen hohen Grad von Kunstsinn dargestellt werden könnten.

Man erkennt ohne Weiteres, wie weit diese Betrachtungen reichen können und wie nützlich es sein wird, eines Tages Köpfe und Schädel der verschiedenen Völker in Rücksicht auf ihr Kunst-Talent zu vergleichen.

Es ist durch die Erfahrung bewiesen, daß der Kunstsinn, ebenso wie sein Organ, einen sehr hohen Grad von Thätigkeit schon in der Kindheit entfalten kann, während andere Eigenschaften oder Fähigkeiten viel

weniger entwickelt ſind; daß der Kunſtſinn in jedem Alter einen von dem der anderen Fähigkeiten ſehr verſchiedenen Grad zeigen kann; daß er noch vorhanden ſein kann, wenn auch auf niederer Stufe, obgleich die anderen Fähigkeiten bis zum Idiotismus herabgeſunken ſind; daß er ſich in der Geiſteskrankheit kundgeben kann, und zwar unvermindert; daß ein hoher Grad von Kunſtſinn vom Vater auf den Sohn übertragen werden kann und von dieſem auf den Enkel; daß gewiſſe Thierarten ihn haben, andere, obwohl ſie auf einer höheren Stufe der Entwickelung ſtehen, ihn entbehren.

Der Kunſtſinn kann demnach als eigenartige und von allen anderen unabhängige Fähigkeit angeſehen werden, d. h. als eine Grundkraft, und er muß ſomit ſein eigenes Organ haben. Wenn man weder die Thatſachen, die ich aufgezeigt habe, noch die daraus abgeleiteten Folgerungen leugnen kann, ſo muß man auch zugeben, daß die Gegenſtände, auf die das Organ ſeine Thätigkeit richtet, außer uns exiſtiren, daß es daher Geſetze der mechaniſchen Bewegung, der Zeichnung, der Bildhauerei, des Geſchmackes giebt, daß endlich das Organ des Kunſtſinnes nichts anderes iſt als die materielle Bedingung, mittels deren der Schöpfer uns in Beziehung zu jenem Theile der Welt ſetzte und mit Hilfe deſſen er uns jenes Bruchſtück des Univerſum offenbart hat. Es würde, meine ich, ſehr überflüſſig ſein, zu beweiſen, daß die gemeinten Geſetze draußen in der Welt exiſtiren. Jeder, der die erſten Anfänge der Phyſik ſtudirt hat, kennt die Geſetze des Gleichgewichtes und der Bewegung.

Man wird nicht verlangen, daß ich die Gesetze der Malerei, der Bildhauerei, der Architektur*) darlege. Aber was ich gesagt habe, muß Jeden, der nicht unwiderruflich die hergebrachten Ideen festhält, davon überzeugen, daß die Künste nicht ein Ergebniß unserer Empfindungen und Ueberlegungen sind, daß sie im Gegentheile wirklich eine Einrichtung der Natur sind.

Wenn ich von der Kunst sprach, habe ich keine Rücksicht auf Composition und Ausdruck genommen, weil diese sich auf andere Fähigkeiten beziehen, von denen ich später reden werde. Jetzt habe ich nur noch von dem Organe des Bausinnes bei den Thieren zu handeln.

Ueber das Organ des Bausinnes bei den Thieren. Dieses Organ ist beim Menschen, sobald es einigermaaßen entwickelt ist, in der Regel sehr leicht zu erkennen. Da aber bei den meisten Thierarten bald diese, bald jene Organe in der vorderen unteren Gegend

*) „Unabhängig von der griechischen Architektur, die alle Nationen angenommen haben, giebt es (sagt J. F. Sobry[36]) in seiner Praxis der Künste p. 374) noch mehrere andere Arten der Architektur, so die egyptische Art, die chinesische, die gothische, die arabische." „Alle diese Formen der Baukunst sind sehr verschieden und doch gehen sie alle von denselben Grundsätzen aus, die sich auf die uranfängliche Construktion beziehen." Ferner p. 584: „Die Chinesen haben, wie alle anderen Völker, Paläste, Brücken, Wasserleitungen, Triumphbogen und alle diese Gebäude in ihrem Schmucke sind auch auf Grund der Gesetze der Construktion errichtet; Sitten und Gewohnheiten mögen wohl Verschiedenheiten der Form bedingen, die Principien aber bleiben dieselben."

[36]) Sobry, Jean François, 1743–1820, Schriftsteller, in verschiedenen Berufen zu Hause.

des Kopfes bald da ſind, bald fehlen, ſo ergeben ſich viele Verſchiedenheiten der Form und des Ortes für das Organ des Bauſinnes. Es muß bei dem Thiere, bei dem Ortſinn, Muſikſinn und Bauſinn zugleich ſehr entwickelt ſind, eine andere Form haben als bei dem, das nur den Bauſinn allein hat, oder nur ihn und einen der beiden anderen Sinne. Dieſes Organ iſt bei den meiſten Thieren, die Höhlen graben oder die bauen, ſehr ſchwer zu unterſcheiden. Wer noch nicht genaue Kenntniß der vergleichenden Anatomie erworben hat, möge das Studium der Organologie weder mit dem Organe des Ortſinnes, noch mit dem des Conſinnes, noch mit dem des Bauſinnes beginnen. Beim Menſchen ſind dieſe Organe höher oben am Kopfe gelegen und ſind über einander geordnet. Bei den Thieren, die verſchiedene dazwiſchen liegende Organe nicht haben und deren Organe im Allgemeinen kleiner ſind, liegen dieſe drei Organe tiefer und horizontal neben einander. Der geübte Beobachter wird, ähnlich wie es bei den Organen des Ortſinnes und des Muſikſinnes der Fall iſt, auch das Organ des Bauſinnes bei den Thieren auffinden und es nicht mit den beiden anderen verwechſeln. Das Organ des Muſikſinnes liegt bei den Thieren ungefähr über der Mitte der Augenhöhle, das des Bauſinnes findet man etwas weiter nach hinten. Ebenſo liegt das Organ des Ortſinnes weiter nach vorn und obwohl es zuweilen, wie bei gewiſſen Säugethieren, die äußere Kante des Stirnbeins einnimmt, ſo iſt es doch immer auf die obere Stirngegend beſchränkt, während das

Organ des Bausinnes nicht nur nach hinten, sondern auch nach unten und nach der Seite verschoben ist.

Beim Hamster (Tafel LXXII, Fig 9), dem Murmelthiere (Tafel LXX, Fig. 7) und dem Biber (Fig. 8) ist das Organ des Bausinnes leicht zu erkennen. Auch ähneln die Schädel dieser drei Thiere einander sehr in der Gegend, wo das Organ liegt. Im Allgemeinen muß man es bei allen Nagern unmittelbar über und nach vorn von der Basis des Jochbogens suchen. Je größer der Bauinstinkt bei den Thieren ist, um so mehr springt die genannte Stelle ihres Schädels vor. Nun wird man begreifen, warum der Hase, obwohl er im Allgemeinen dem Kaninchen ähnlich ist, nicht wie dieses Erdwohnungen anlegt. Man vergleiche die beschriebene Gegend des Schädels beim einen und beim anderen und man wird finden, daß sie beim Kaninchen eine Wölbung, beim Hasen eine Einsenkung darstellt. Denselben Unterschied findet man zwischen den Schädeln der Vögel, die bauen, und denen, die nicht bauen. Das ist vielleicht das beste Mittel, um mit diesem Organe vertraut zu werden, Thiere derselben Gattung zu vergleichen, von denen einige Arten bauen, während andere nicht bauen. Stellt man den Schädel des Kaninchens dem des Hasen, die der nestbauenden Vögel denen der nichtbauenden gegenüber, so gewinnt man die vollständige Ueberzeugung von der Existenz und dem Sitze dieses Organs. Beim Organe des Musiksinnes habe ich gesagt, man solle nicht nur die Singvögel im Allgemeinen mit den nicht singenden vergleichen, sondern auch die Vögel derselben

Gattung, wo einige Arten singen, andere nicht, unter einander. Z. B. giebt es unter den Grasmücken mehrere Arten, die singen, und andere, die nicht singen; es giebt Drosseln ohne Gesang und solche, die wundervoll singen; unter den Falken giebt es nur eine einzige Art, die angenehm singt, den singenden Sperber (Falco musicus). Man wird dasselbe Ergebniß erhalten, wenn man den Kopf unseres Bibers, der, seinen Instinkten überlassen, so gut baut, mit dem Kopfe einer anderen Biberart, die ohne Bau-Instinkt sein soll, vergleicht.

Obwohl die Schädel des Dachses und des Maulwurfes an der bezeichneten Stelle eine deutliche Vorwölbung haben, ist diese doch sehr schwer wahrzunehmen, wenn man nicht schon sehr vertraut mit dieser Organisation ist.

Je tiefer wir in die Organisation des Gehirns der verschiedenen Thierarten eindringen und je mehr wir Kenntniß von ihren Instinkten erlangen, um so mehr überzeugen wir uns von der Wahrheit der Organologie.

Mehrere meiner Gegner haben sich gegen die Idee erklärt, daß dieselbe Grundkraft den Biber seine Hütte bauen, das Weib Modesachen anfertigen und den Raphael seine unsterblichen Gemälde zeichnen lasse. Göttlicher Raphael, dich auf eine Linie mit dem Hamster, dem Biber und einer Modearbeiterin zu stellen! Spaßmacher von Profession mögen solchen Einwürfen Wichtigkeit beimessen, der philosophische Naturforscher aber kann sich sagen, daß eine Kraft, deren Größe hier durch

drei, dort durch eine Million ausgedrückt sein mag, sehr verschiedene Wirkungen haben kann, obwohl ihre Natur dieselbe bleibt.

„Sollte es nicht, sagt Demangeon, in den unerforschten Bezirken des Gehirns noch unbekannte Faserbündel geben, die geeignet wären, die Unterschiede der mechanischen Fertigkeiten zu erklären? Denn es ist schwer, zu glauben, daß die kleine rundliche Anschwellung, die man hinter dem Musikorgane in der Höhe des äußeren Augenwinkels bemerkt, ausreiche für die so verschiedenen Leistungen der Feldmaus, des Bibers, des nestbauenden Vogels, des Architecten, des Bildhauers, des Zeichners, des Maschinenbauers, des Uhrmachers, so ausgezeichneter Mechaniker wie Vaucanson und Mälzel.[37]) Ueberraschend ist, daß ein kleines Organ, das, von engen Grenzen umgeben, am Rande des Gehirns liegt, alle die, die es auswählt, derart beherrschen soll, daß es sie sich ganz unterwirft und ihnen ein Siegel aufdrückt."

Herrn Demangeon wird es schwer zu glauben, daß eine kleine rundliche Anschwellung für die Leistungen des Maulwurfes, des Bibers, des nestbauenden Vogels u. s. w. u. s. w. genüge, wird es ihm vielleicht leichter, zu verstehen, daß das winzige Gehirn der Ameise, der Biene,

---

[37]) Mälzel, Joh. Nepomuk, 1772—1838, Sohn eines Orgelbauers und Mechanikers in Regensburg, seit 1792 als Musiker und Mechaniker in Wien, Erfinder des „Panharmonikon" (Orchestrion), eines Trompeter-Automaten, verschiedener Hörrohre für Beethoven u. s. w. Er erfand angeblich das Metronom, jedoch verbesserte er nur das von Winkler erdachte Instrument und bezeichnete es als seine Erfindung.

der Spinne, der Feldmaus, der Beutelmeiſe, nicht nur ihrem Bauinſtinkte, ſondern auch ihren anderen ſo verſchiedenartigen und erſtaunlichen Inſtincten genügt? Seit wann maaßt ſich ein Philoſoph das Recht an, der Natur vorzuſchreiben, wie groß dieſes und jenes Organ ſein müſſe, damit es dieſe und jene Kraft entfalte?

Nachdem ich den Farbenſinn, den Muſikſinn, den Kunſtſinn erörtert habe, kann ich wohl als genügend bewieſen anſehen, daß die ganz im Irrthume ſind, die behaupten, die Geſichtsempfindung werde für den Menſchen die Quelle erhabener Ideen und mehrerer freien Künſte, wie der Malerei, der Bildhauerei, der Architectur, der Mimik oder der Pantomime u. ſ. w.,*) und die dem Taſtgefühle unſere Ueberlegenheit über die Thiere zuſchreiben."

*) Dictionnaire des Sciences médicales XXI. p. 206.

B. Bemerkungen.

a) Psychologisches. Natürlich befremdet das, daß Gall den Bausinn und den Kunstsinn, d. h. das mechanische Talent und das Talent der Bildkünste in eins zusammenfaßt. Man kann sagen, daß viele Künstler oder alle des mechanischen Talentes bedürfen, aber es ist klar, daß das mechanische Talent ohne Kunstsinn vorkommen kann und wirklich vorkommt. Es dürfte daher richtiger sein, das mechanische Talent oder die Anlage zu den nützlichen Künsten als selbständigen Trieb, als Grundkraft im Sinne Gall's anzusehen und die Anlage zu der schönen Bildkunst, die in der Hauptsache als Empfänglichkeit für das sichtbare Schöne einerseits, als Verlangen, sichtbar Schönes zu machen, andererseits aufzufassen ist, ebenfalls. Zuzugeben ist freilich, daß ein innerer Zusammenhang derart bestehen muß, daß oft da, wo der eine Trieb stark ist, der andere es auch ist. Das mechanische Talent hat eine ähnliche Beziehung wie zum Bildtriebe auf der einen Seite zur mathematischen Anlage auf der anderen. Je nach dem Verhältnisse der verschiedenen Triebe zu einander ändert

sich die Leistung. Der reine Mathematiker wird zum mathematischen Mechaniker, wenn außer dem mathematischen das mechanische Talent stark ist. Ueberwiegt das zweite, so mag ein Ingenieur oder ein ähnlicher Mann der Praxis entstehen. Ist bei starkem mechanischem Talente die mathematische Anlage schwach, so haben wir die naiven Erfinder, die ohne Theorie, sozusagen tastend ihren Weg suchen. Ist das mathematisch-mechanische Talent zu gleichen Theilen (s. v. v.) mit dem Kunsttriebe vermischt, so ist der ideale Architect gegeben. Ueberwiegt die Kunstanlage, so kommt es zum Bildhauer, zum Zeichner und endlich zum Maler.

Diese Auffassung dürfte auch mit der des Aesthetikers am besten zusammenstimmen. Auf keinen Fall ist es zulässig, die verschiedenen Gestalten der Bildkunst als selbständige Künste auseinander zu reißen. Von anthropologischer Seite her ist die Sache zweifellos, denn man braucht nur Vasari zu lesen, um sich davon zu überzeugen, daß es vielfach nur von den Umständen abhängt, ob ein Künstler mehr Bildhauer oder mehr Baumeister oder mehr Maler geworden ist. Gerade die Renaissance-Künstler haben sich oft allen drei Zweigen der Kunst gewidmet, wie Michel Angelo u. A. Dabei ist natürlich nicht zu verkennen, daß die persönliche Anlage immer in Einer Richtung gipfelte, daß z. B. Michel Angelo mehr Bildhauer als Maler, Raphael mehr Maler als Baumeister war. Auch das geht aus der Künstlergeschichte hervor, daß Sculptur und Architectur sich viel häufiger in Einer Person verknüpfen als Malerei und Architectur,

daß die Bildhauerei sozusagen in der Mitte steht, da wir oft Maler-Bildhauer finden, oft Bildhauer-Baumeister, die Bildhauer am häufigsten außer ihrer Kunst noch eine der anderen treiben. Daß die Architectur nicht eine selbständige Kunst ist, sondern eine Verknüpfung der Bildkunst mit der nützlichen Kunst, das leuchtet auch von ästhetischer Seite ein, dürfte jetzt wohl auch in der Hauptsache anerkannt sein.

b) Organologisches. Ist das Gesagte richtig, so kann die von Gall als für den Kunst- und Bausinn charakteristisch bezeichnete Kopfbildung, die halbkugelige Erhebung der Gegend des Temporalis-Ansatzes nur als äußeres Zeichen des mechanischen Talentes gelten. Soweit meine Erfahrung, die allerdings nicht sehr groß ist, reicht, ist thatsächlich bei Menschen mit großem mechanischem Talente die obere Schläfengegend stark entwickelt, ist nicht selten die von Gall beschriebene rundliche bosse nachzuweisen. Ich habe solche Köpfe bei lebenden Vertretern der Fächer, die mechanisches Talent voraussetzen, ziemlich oft gesehen. Z. B. ist mir der auffallend breite Vorderkopf Wilhelm Weber's, der ihn von seinen Brüdern unterschied, deutlich im Gedächtnisse (wie er denn durch das Göttinger Denkmal gut wiedergegeben wird). Ferner zeigen die meisten Büsten mechanischer Meister eine ähnliche Kopfform (z. B. des Brunelleschi, dessen Todtenmaske ich besitze, des Palladio, des Galilei, des Bramante, des Michel Angelo u. A.). Geradezu colossal, besonders links, ist das „mechanische Organ" an der Büste des Erbauers des Gotthard-

Tunnels, des Ingenieur Favre, die in der Nähe des Bahnhofes in Genf steht (von E. Lambert).*) Damit ist nun nicht behauptet, daß das mechanische Organ bei jedem mechanisch Talentirten deutlich sein müsse, denn in der Natur sind der Möglichkeiten viele und es braucht die starke Entwickelung bestimmter Hirntheile nicht immer die gleiche Kopfform zur Folge zu haben. Vielmehr kann unter Umständen, d. h. wenn benachbarte Gehirntheile klein sind, der nöthige Raum auch ohne Vorwölbung des Schädels gefunden werden, anderer Möglichkeiten und pathologischer Umstände nicht zu gedenken. Es genügt, wenn eine bestimmte Form bei bestimmt begabten Menschen oft gefunden wird. Auch würde der Fall, daß etwa das mechanische Organ bei einem nicht mechanisch Begabten gefunden würde, nicht gegen Gall's Deutung sprechen. Denn unglückliche Lebensverhältnisse können ein Talent unentwickelt lassen, individuelle Abweichungen können Verschiebungen der Theile des Gehirns und damit der Schädelwölbungen bewirken und vielleicht giebt es hier und da eine Vererbung von Schädelformen ohne entsprechende Gehirnformen. Im vorliegenden Falle scheinen mir die positiven Befunde so häufig zu sein, daß anscheinende Ausnahmen, wenn sie vorkommen, die Deutung nicht ändern können. Auch scheint bei Mangel mechanischer Begabung das mechanische Organ durchgängig zu fehlen, wenigstens so weit ich im Leben oder in der Kunst

*) Herr Dr. Ladame in Genf hat die Güte gehabt, die Büste für mich photographiren zu lassen.

Büste des Ingenieurs Favre von E. Lambert.

Microfilm

Kopf und Begabung vergleichen konnte, habe ich es so gefunden.

Für Nachprüfungen ist das günstig, daß die Stelle des mechanischen Organs nicht nur der Hand, sondern auch dem Auge leicht zugänglich ist und daß hier Mißverständnisse, die an manchen anderen Stellen des Kopfes durch die bloße Knochenvermehrung vorkommen können, nicht wohl möglich sind. Wie beim mathematischen Organe ist beim mechanischen die stärkere Ausbildung auf der linken Seite des Kopfes fast immer sehr deutlich und es ist merkwürdig, daß Gall das nicht bemerkt hat.

Welche Gehirnstelle dem mechanischen Organe entspreche, das wird sich vorläufig nicht mit Sicherheit sagen lassen. Gall hat sich offenbar die Sache recht leicht gemacht. Er hat auf seinen Gehirnbildern die Zahlen da hingeschrieben, wo sie hinkommen, wenn man das Gehirnbild mit dem Schädelbilde überdeckt, und hat dann gesagt, die und die Windung ist es. Von direkten Untersuchungen am Gehirn ist keine Rede. Nun sind erstens Gall's Bilder von der Großhirnoberfläche ganz unmöglich und andererseits ist es nicht möglich, aus einer Vorwölbung des Schädels bestimmt die Windung zu erschließen, deren Beschaffenheit Ursache der Wölbung ist. Auch dann, wenn wir das Gehirn direkt untersuchen könnten, würde die Bestimmung, ob eine Stelle stärker entwickelt ist als eine andere, sehr viel schwerer sein, als sie es am Schädel oder am Kopfe ist. Die individuellen Verschiedenheiten der sekundären Furchen

ſind ſo groß, daß auch der Geübte allerhand Täuſchungen verfallen möchte. Von einer mikroskopiſchen Beſtimmung aber, an die Einige denken, dürfte wohl in abſehbarer Zeit erſt recht keine Rede ſein. Immerhin kann man annehmen, daß das mechaniſche Organ im Gehirne nach vorn von dem ſogenannten Handcentrum und nicht weit von dieſem liege, daß alſo das Centrum der Handfertigkeit, wenn man ſo ſagen darf, ſich zu dem der Hand verhalte wie das muſikaliſche Centrum zu dem des Gehörs.

Ueber den Dichtergeist.

A. Gall's Darstellung.

»XXIII. Poetisches Talent (Dichter-Geist).

Alle erkennen den Spruch an, poeta nascitur, der Dichter wird als Dichter geboren, weil die Erfahrung bewiesen hat, daß man das poetische Talent nicht erwerben kann. Es ist aber mit dem dichterischen Genie gerade so wie mit dem Werkzeuge der Seele. Jeder giebt zu, daß das Gehirn das Werkzeug der Seele sei, jedoch, sobald wie man versucht, diese Behauptung klar zu fassen, entstehen überall Widersprüche. Ich brauche nur zu sagen: ich will beweisen, daß das poetische Talent angeboren ist, daß es durch die günstige Entwickelung eines bestimmten Gehirntheiles entsteht, so empören sich die Leute gegen einen solchen Gedanken, und die Dichter noch mehr als die Anderen.

Ich selbst habe lange dieser Auffassung widerstrebt. Ich wußte, daß das poetische Talent durchaus nicht durch das Studium der Poetik erlangt werden kann, ich wußte, daß der Dichter in seinem Inneren die Gesetze

seiner Kunst trägt, ebenso wie der Musiker, ohne an die die Schwingungen und die Tonverhältnisse beherrschenden Gesetze zu denken, sie sozusagen durch die von ihm geschaffene Musik offenbart. Indessen wollte es mir nicht in den Kopf, daß die Erregung eines besonderen Organs das poetische Talent darstellen möchte. Ich sah darin nur das Ergebniß des Zusammenwirkens mehrerer anderer, mit besonderer Energie ausgestatteter Organe. Wäre ich bei dieser Auffassung geblieben, so wären alle meiner Meinung gewesen. Jedes Mal, wenn ich einen Dichter frage, welcher Geistesfähigkeit er sein Talent verdanke, zählt er mir zur Antwort eine große Reihe von Fähigkeiten und erworbenen Kenntnissen auf: Ein sicherer Tact, sagt er, ein gereinigter Geschmack, die Fähigkeit, durch Bilder Empfindungen, Gedanken, Ereignisse zu schildern und daraus ein ergreifendes Gemälde zu bilden, eine brennende und fruchtbare Einbildungskraft, die Erfindung, das sind die Elemente, die den Dichter zusammensetzen, und diese Elemente selbst setzen mehrere ausgezeichnete Geistesfähigkeiten voraus.

Aber man muß der allgemeinen Meinung den Abschied geben, wenn die Erfahrungen und die sorgfältigsten Beobachtungen sie widerlegen. Ich beginne damit, zu zeigen, daß das dichterische Talent nicht das Ergebniß des Zusammenwirkens mehrerer ausgezeichneter Geistesfähigkeiten ist, daß es vielmehr von der Energie einer besonderen Grundkraft abhängt, deren Kundgebungen zwar durch andere Kräfte abgeändert, aber nicht hervorgerufen werden können. Dann werde ich darthun, daß

thatsächlich die starke Entwickelung des Organes jener Fähigkeit bei allen großen Dichtern zu finden ist.

Von vornherein jedoch muß ich den Leser darauf hinweisen, daß nicht jeder Versemacher mit dem Titel eines Dichters geehrt werden darf, wie es gemeiniglich geschieht. Ich weiß wohl, daß das Metrum den Gegenständen der Poesie einen gewissen Reiz giebt, daß das dichterische Genie sich gewöhnlich zuerst durch Verse kundgiebt, aber niemand wird leugnen, daß man auch in Prosa ein großer Dichter sein kann. Der Telemach Fénélon's,[1]) die Idyllen und der Tod Abels von Geßner[2]) sind Beispiele. Die Uebersetzung der Iliade und der Odyssee von Bitaubé[3]) und die des verlorenen Paradieses von Mosneron[4]) sind immer noch Poesie, obwohl sie des Reizes der Verse entbehren.

Das poetische Talent hängt von der gesteigerten Thätigkeit einer besonderen Grundkraft ab. Die Poesie ist, wie alle anderen Dinge, für die wir von der Natur ein besonderes Organ erhalten haben, bestimmten Gesetzen unterworfen. Diese

---

[1]) Fénélon, François de Salignac de Lamothe, Erzbischof von Cambray, 1651—1715, Verfasser von les aventures de Télémaque.

[2]) Geßner, Salomo, 1730—1788, Dichter und Radirer in Zürich.

[3]) Bitaubé, Paul Jérémie, aus Königsberg, geb. 1732, übersetzte 1762, vollständiger 1780 die Iliade, 1785 die Odyssee in's Französische.

[4]) Mosneron, Jean, aus Nantes, geb. 1738, Schriftsteller und Jurist, übersetzte 1785 das verlorene Paradies, eine Uebersetzung, die viel Auflagen erlebte.

Gesetze sind nicht vom Menschen erfunden worden, damit er sie anderen lehren könnte, sie sind ihm mit Hilfe einer besonderen Organisation offenbart worden. Jedes Mal, wenn diese Organisation Vollkommenheit erreicht hat, oder wenigstens einen beträchtlichen Grad von Energie, entstehen Schöpfungen, bei denen jene Gesetze beobachtet sind. Die dichterischen Erzeugnisse allein verrathen dem Beobachter die Existenz der Gesetze und aus ihnen zieht man sie zum Vortheile der weniger günstig organisirten Menschen heraus. So erklärt es sich, daß Manche eine solche Vollkommenheit in irgend einer Wissenschaft oder Kunst erreichen, ehe sie Zeit gehabt hätten, die Regeln zu lernen. Es geht so mit allen wahrhaft genialen Dichtern. Das Studium der Regeln und Vorbilder kann das angeborene Talent abändern, es den Umständen und dem Geschmacke der Zeit anpassen, aber das Talent selbst ist ebenso unabhängig von allen diesen Einwirkungen von außen, wie die Schwere der Kugel vom Stoße der Körper, auf die sie bei ihrem Fallen auftrifft.

„Das erklärt, warum es keinen Barbarenstamm giebt, der nicht seine leidenschaftlichen oder historischen Lieder hätte, warum die Menschen im Anfange der Gesellschaft ihre Wonne an poetischen Gebilden finden, warum ein Wilder, der als Dichter geboren ist, seine Schöpfungen mit Bildern und Metaphern schmückt. Wir haben den Baum des Friedens gepflanzt, sagte ein Amerikaner, und unter seinen Wurzeln das Kampfbeil vergraben, wir werden in Zukunft unter seinen Zweigen ruhen; wir werden uns verbinden und eine Kette bilden, die

unsere Völker zusammenschließt. Mit solchen gehäuften Metaphern sind die öffentlichen Reden jener Völker gefüllt. Auch haben sie sich ohne Weiteres der lebhaften Wendungen, der Freiheit und Kühnheit der Redeweise bemächtigt, die im Laufe der Zeit die Gelehrten für geeignet erklärt haben, die Sprünge der Phantasie und die Bewegungen einer leidenschaftlichen Seele auszudrücken" (aus dem Essai sur l'histoire de la société civile, par Ad. Ferguson,[5]) traduit par M. Bergier,[6]) T. II, p. 107).

„Priester, Gesetzgeber, Philosophen haben ihre Lehren in den ersten Zeiten Griechenlands in Versen gegeben; sie verliehen ihnen damit musikalischen Reiz und heldenhaften Schwung. Daß überall die Poesie älter ist als die Prosa, ist weniger überraschend, als daß ein scheinbar so schwieriger, von der gewöhnlichen Rede verschiedener Stil fast überall zuerst ausgebildet und vervollkommnet wird. Der am meisten bewunderte Dichter lebte vor der geschichtlichen Zeit. Die kunstlosen Lieder der Wilden, die Heldengesänge der Barden haben oft eine Schönheit und eine Wucht, der die Verfeinerung der Sprache nichts hinzufügen könnte und an der die schärfste Kritik nichts zu bessern findet" (ibid. p. 108).

„Wir wissen nichts von den Vorgängern des Homer. Wir können nur seinen Scharfsinn, seine Erhabenheit und das göttliche Feuer seiner Seele bewundern. Was

---

[5]) Ferguson, s. S. 233.

[6]) Bergier, Claude-François, geb. 1720, Advocat und Schriftsteller, übersetzte mit Demeunier 1783 den Essay Ferguson's (2 Vol. in 12°).

andere mühsam suchen, das ist ihm Natur und wir fühlen, daß nicht sowohl die Ueberlegung, als ein angeborener Instinct ihn seine Gedanken und Ausdrücke finden ließ" (ibid. p. 111).

„Mag die Neigung der Menschen der Vorzeit zur Poesie besonders groß gewesen sein, mag die frühe Vollendung der dichterischen Redeweise dem besonderen Eifer, der ihr mehr als der ungebundenen Rede gewidmet wurde, zuzuschreiben sein, mag die Poesie auf eine frische Einbildungskraft besonders stark wirken, das ist bemerkenswerth, daß man bei den Alten und bei den Neuen überall Dichter findet, an denen man Freude hat, während die gleichzeitigen Prosaisten nicht beachtenswerth sind. In Griechenland waren Sophokles und Euripides früher da als die Historiker und Moralisten. Bei den Römern gingen nicht nur Naevius und Ennius, die römische Geschichte in Versen schrieben, sondern auch Lucilius, Plautus, Terenz, ja selbst Lucrez vor Cicero, Sallust, Caesar her. Italien ergötzte sich an Dante und Petrarca, ehe es einen einzigen guten Prosaschriftsteller hatte. Corneille und Racine eröffneten in Frankreich die klassische Zeit und England hatte nicht nur Chaucer und Spenser, sondern auch schon Shakespeare und Milton, als seine historische und wissenschaftliche Literatur erst begann" (ibid. p. 113).

Ich habe diese Stellen abgeschrieben, weil sie darthun, daß das poetische Talent von einer stärkeren und selbständigeren Kraft abhängt, als eine beliebige Combination von intellectuellen Fähigkeiten es sein würde.

Was Ferguson von Homer sagt, das gilt auch von Petrarca und Dante, die vielleicht ebenso wunderbar sind wie jener. Auch sie haben keine Vorgänger und keine Rivalen, auch sie traten ganz vollendet aus der tiefen Dunkelheit hervor, die vor ihnen ihr Vaterland bedeckte. Man kann sagen, der Tag wartete auf sie und brach dann plötzlich mit vollem Glanze an.

Es scheint mir im Allgemeinen, als ob die Poesie eine allzu eifersüchtige Gottheit wäre, als daß Geschicklichkeit, Studium, Nachahmung ihre Inspiration ersetzen könnten. Wie gesagt, das Studium kann den Dichter dahin bringen, sich dem Geschmacke seiner Zeit anzupassen und gewisse Fehler beim Arbeiten zu vermeiden, aber das ist auch alles. Es giebt nur sehr wenig Beispiele, daß ausgezeichnete Dichter ihr Talent erst spät durch irgendwelchen zufälligen Umstand erkannt hätten. Lafontaine z. B. kannte noch mit 22 Jahren sein poetisches Talent nicht. Die schöne Ode des Malherbe auf den Tod Heinrichs des Vierten ließ ihn auf der Stelle fühlen, daß er Dichter sei. Das tragische Ende Heinrichs machte ihn nur auf eine Fähigkeit aufmerksam, die, obwohl sie bis dahin nicht offenbar geworden war, nichtsdestoweniger in aller Kraft vorhanden war; es schuf sie nicht.

In der Regel giebt sich das poetische Talent schon in der ersten Jugend kund, wenigstens ohne ein vorausgehendes Studium, und es zeigt sich in großem Mißverhältnisse zu den anderen intellectuellen Fähigkeiten.

Pope machte mit zwölf Jahren eine Ode auf das

Landleben, die die Engländer mit den besten Oden des Horaz vergleichen. Mit vierzehn Jahren übersetzte er Stücke aus Statius und aus Ovid, die man den Originalen an die Seite stellt. Mit sechzehn Jahren gab er Idyllen, die Virgils und Theokrits würdig waren.

Tasso machte Verse, als er erst sieben Jahre alt war. Mit siebzehn Jahren schrieb er sein Gedicht „Rinaldo", mit zweiundzwanzig Jahren begann er sein „Befreites Jerusalem" und mit dreißig Jahren beendete er es.

De la Grange-Chancel [7]) schrieb mit neun Jahren ein Lustspiel in drei Acten, sein Trauerspiel Jugurtha mit sechszehn Jahren.

Richardson schilderte mit zwölf Jahren das Porträt einer Dame, die einen großen Ruf hatte und der er weitgehende Verstellung schuldgab.

Metastasio setzte als zehnjähriger Knabe durch seine Verse die Kenner in Erstaunen; er war erst vierzehn Jahre, als er sein erstes Drama verfaßte.

Voltaire machte mit sieben Jahren Verse.

Der Tischler Billaud,[8]) der als Meister Adam be-

---

[7]) De la Grange-Chancel, 1677—1758, französischer Dramatiker.

[8]) Billaud (oder Billaut), Adam, genannt le Virgile au rabot, aus Nevers, 1602—1662, Sohn armer Bauern, begann ca. 1628 beim Tode seiner Mutter zu dichten, wurde bekannt, kam nach Paris, wurde von den Großen gefeiert, von den Collegen verhöhnt, kehrte nach Nevers zurück. Er soll wirklich ein Dichter gewesen sein.

kannt ist, wurde in seiner Bude zum Dichter ohne jede Literatur-Kenntniß.

Alle kennen den berühmten Londoner Schuster-Poeten. In Paris giebt uns der Verfasser der „Belagerung von Palmyra", der Schuhmacher François [9]) ein ganz ähnliches Beispiel. Kaum hatte dieser einige geschichtliche Begriffe seines Gegenstandes erworben, als er sein Drama in der Art Corneille's verfaßte. Die Leistungen dieses erstaunlichen Mannes beweisen zur Genüge, daß er ein rechter Dichter seines Volkes hätte werden können, wenn ihn nicht die Undankbarkeit des Jahrhunderts vom Parnaß verbannt und in seine Bude verwiesen hätte.

Weder in den letzten Fällen, noch in denen, wo das poetische Talent sich von der frühesten Jugend an kundgegeben hat, kann man behaupten, es sei das Genie des Dichters durch das Zusammenwirken mehrerer intellectuellen Fähigkeiten, die alle durch das Studium entwickelt und vervollkommnet worden wären, zu Stande gekommen.

Ferner beweisen die Fälle, in denen Männer sich ihrer ursprünglichen Bestimmung entzogen haben, um sich der leidenschaftlich geliebten Dichtung zu weihen, daß diese Fähigkeit von einem ganz besonderen Triebe des Geistes abhängt.

Ovid sollte sich dem öffentlichen Leben widmen, aber die Poesie zog ihn unwiderstehlich an. Sein Vater, der fürchtete, die Verse-Leidenschaft möchte ihn um das nach

[9]) François. Ich habe nichts über ihn gefunden.

seinen Fähigkeiten zu erwartende Fortkommen in der Welt bringen, redete ihm vergeblich zu, er möge bei der Beredsamkeit bleiben. Ovid war zum Dichter geboren und er wurde es trotz dem Vater. Et quod tentabam scribere versus erat. Um indessen den väterlichen Rathschlägen nicht ganz ungehorsam zu sein, studirte er die Redner und verfaßte Prunkreden. Schließlich siegte die Liebe zur Dichtung und er kehrte ganz zu den Musen zurück.

Auch Petrarca sollte die Rechte studiren, aber er bekam bald die größte Abneigung gegen diese Wissenschaft.

Die Eltern des Cervantes wollten aus ihm einen Geistlichen oder einen Arzt machen, aber er war zum Dichter geboren und machte ohne Erlaubniß Verse.

Auch Molière überwand, getrieben durch die Leidenschaft für die Dichtung und das Theater, den Widerstand seiner Familie und wurde dann das größte Genie seines Jahrhunderts.

Boileau,[10]) den sein Vater zu einem Notar gebracht hatte, zeigte unwiderstehliche Abneigung gegen die Rechtsverdreherei und erklärte, er wolle Geistlicher werden. Die Theologie gefiel ihm aber auch nicht besser und er überließ sich ganz seiner Neigung zum Satirenschreiben.

Schiller studirte zuerst die Rechte, gab es aber bald auf und widmete sich der Chirurgie und Medicin, woran er den Geschmack ebenfalls bald verlor. Weder die

[10]) Nic. Boileau-Despreaux, 1636–1711, wurde von 1666 an durch seine Satiren berühmt und ist besonders als Verfasser der „art poétique“ bekannt. Sein Bruder Gilles war auch Dichter.

Mahnungen der Eltern, noch der Rath der Freunde, noch der strenge Befehl des Herrschers konnten ihn von seiner Neigung zur Poesie, zu den alten Sprachen, der Geschichte und der Philosophie abbringen. Er sagt in seinen Werken von sich selbst[11]): „Ein seltsamer Mißverstand der Natur hat mich in meinem Geburtsort zum Dichter verurtheilt. Neigung für Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts, worin ich erzogen ward, und widersprach dem Plane seines Stifters." So siegt, sagt der Biograph J.-J. Berché,[12]) bei genialen Menschen die Natur über die Grundsätze und Ziele der Erziehung.

Mögen diese oder jene Fähigkeiten und Kenntnisse den ausgezeichneten Dichter bei der Wahl seiner Gegenstände bestimmen, es bleibt doch wahr, daß nicht diese Fähigkeiten und Kenntnisse das poetische Talent ausmachen, daß ein Dichter eine von allen anderen unabhängige Fähigkeit haben muß. Worin besteht aber diese Grundkraft? d. h., welche Functionen erfüllt das Organ der Poesie da, wo es nur den gewöhnlichen Grad der Entwickelung erreicht hat? Das allerdings wage ich nicht zu entscheiden. Aber ich kann bestimmt behaupten, daß die beträchtliche Entwickelung eines umschriebenen Gehirntheils das poetische Talent ausmacht, und ich kann genau die Stelle des Kopfes angeben, wo dieser

---

[11]) Die Stelle steht in der Ankündigung der „Rheinischen Thalia" vom 11. November 1784. Ich bin Herrn Professor Wychgram für den Nachweis zu Dank verpflichtet.

[12]) J.-J. Berché. Ich habe nichts über ihn gefunden.

Gehirntheil liegt, die Vorwölbung beschreiben, durch die er sich am Schädel kundgiebt.

Das poetische Talent bei Geisteskranken. „Ich konnte zuweilen, sagt Pinel, der unbezwinglichen Geschwätzigkeit und dem Strome nicht zusammenpassender Wörter eines früheren Schriftstellers nur mit Mühe folgen. Zu anderen Zeiten versank der Kranke in finsteres und abweisendes Schweigen. Erinnerte er sich eines Gedichtes, das ihn früher entzückt hatte, so konnte er andauernder Aufmerksamkeit fähig werden; seine Urtheilskraft schien dann zurückzukehren und er machte Verse, in denen nicht nur geordnete und richtige Gedanken, sondern auch eine gewisse Fülle von Phantasie und glückliche Einfälle enthalten waren" (Sur l'aliénation mentale, § 210, p. 242). An anderer Stelle drückt derselbe Verfasser sich folgendermaaßen aus: „Manche Dinge scheinen so außerordentlich zu sein, daß sie der zuverlässigsten Zeugnisse bedürfen, um nicht in Zweifel gezogen zu werden. Ich rede von der poetischen Begeisterung, die man bei gewissen Anfällen von Manie beobachtet haben will, und zwar so, daß die vorgetragenen Verse durchaus nicht als eine Art von Gedächtnißwerk betrachtet werden konnten. Ich selbst habe einen Geisteskranken mit Anmuth und vorzüglichem Verständnisse eine mehr oder weniger lange Reihe von Versen aus Horaz und Virgil vortragen hören, die längst aus seinem Gedächtnisse entschwunden sein mußten, da er nach seiner Schulzeit zwanzig Jahre in den amerikanischen Colonieen gelebt hatte, einzig mit Gelderwerb beschäftigt, und

schließlich durch die Vermögensverluste, die die Revolution herbeigeführt hatte, seines Verstandes verlustig geworden war. Aber der englische Autor, den ich schon erwähnt habe, bezeugt, daß ein sehr zartes und nervenkrankes Mädchen, als sie geisteskrank geworden war, in ihrem Delirium sehr wohlklingende englische Verse sprach, obwohl sie vorher ganz und gar keine dichterische Anlage verrathen hatte. Auch van Swieten berichtet ein solches Beispiel; eine Frau zeigte während ihrer Anfälle von Manie eine außerordentliche Vers-Gewandtheit, obwohl sie sich vorher mit Handarbeiten beschäftigt und nie eine höhere Erziehung erhalten hatte" (ibid., § 125, p. 111 und 112).

Man weiß, daß Tasso seine schönsten Verse während der Anfälle seiner Geisteskrankheit gemacht hat. Wie oft haben nicht Dichter geglaubt, sich durch geistige Getränke begeistern und sich in eine Art Geistesverwirrung setzen zu müssen! Ich habe schon anderwärts von einem gewissen Léon aus Wien gesprochen, der während der Anfälle eines nervösen Fiebers Verse in Klopstocks Art machte.[13])

Sitz und äußere Erscheinung des Organs, von dessen starker Entwickelung das poetische Talent abhängt. Der erste Dichter, dessen Kopfform

---

[13]) Neuere Angaben findet man bei Lombroso (der geniale Mensch). Doch ist wohl auf die Dichterkünste der Geisteskranken nicht viel zu geben. Wenn Dichter geisteskrank wurden, wie Tasso, Rousseau u. A., so ist sicherlich ihr Talent durch die Krankheit nicht gesteigert worden.

mir auffiel, war einer meiner Freunde, der oft, gerade wenn man es am wenigsten erwartete, Gelegenheit-Verse improvisirte und dadurch einen gewissen Ruf erhalten hatte, obwohl er im Uebrigen ein mittelmäßiger Mensch war. Seine Stirne stieg von der Nasenwurzel senkrecht auf, floh dann zurück, erweiterte sich aber an den Seiten beträchtlich, als ob rechts und links noch ein Stück zugesetzt worden wäre. Ich erinnerte mich, dieselbe Kopfform an der Büste Ovids gesehen zu haben. Jedoch bei anderen Dichtern fand ich durchaus nicht immer die erst steile, dann fliehende Stirne. Ich kam daher darauf, diese Bildung als zufällig anzusehen. Aber bei allen fand ich die Vorwölbungen an den vorderen seitlichen Theilen des Kopfes, oberhalb der Schläfen. Ich begann von da an, diese Vorwölbungen als das Kennzeichen des poetischen Talentes zu betrachten. Indessen sprach ich vor meinen Zuhörern nur im Tone des Zweifels davon, und das um so mehr, als ich zu jener Zeit noch durchaus nicht davon überzeugt war, daß das poetische Talent eine Grundkraft sei. Ich wartete, ehe ich mich entschied, auf eine größere Zahl von Beobachtungen.

Bald danach erhielt ich den Kopf des Dichters Alxinger,[14]) bei dem jener Gehirntheil ebenso wie das Organ der Freundschaft sehr entwickelt ist, während die übrigen Organe es nur wenig sind. Etwas später

[14]) Alxinger, Johann Baptista, 1755—1797, aus Wien, Sohn eines Juristen, von früh an zur Poesie geneigt, galt als Nachahmer Wielands. Theaterdichter und -Secretär.

starb der Dichter Jünger:[15]) auch bei seinem Kopfe fand ich dieselben Vorwölbungen. Noch stärker entwickelt sah ich diese Gehirntheile bei dem Dichter Blumauer,[16]) der auch ein starkes Organ des Witzes besaß. Damals erwarb sich in Wien Wilhelmine Maisch[17]) einen Ruf durch ihre Dichtungen; ich fand bei ihr die fraglichen Wölbungen über den Schläfen sehr ausgeprägt. Dieselbe Organisation zeigten Frau Laroche[18]) in Offenbach bei Frankfurt, Angelica Kauffmann, Sophie Clementine von Merken,[17]) Klopstock und Schiller, von dem ich einen Gipsabguß habe, endlich auch Geßner in Zürich.

Als ich in Berlin bei meinen öffentlichen Vorträgen von diesem Organe sprach, wenn auch noch mit allen Vorbehalten, lud uns, d. h. Spurzheim und mich, Nicolai ein, bei ihm eine Sammlung von ungefähr dreißig Dichter-Büsten zu besehen. Zu unserer großen Freude fanden wir bei allen die erwähnte Stelle mehr oder weniger vorspringend, je nach der Stärke des Talentes.

Seitdem lehrte ich kühnlich, daß, mag diese Behauptung noch so unwahrscheinlich erscheinen, ein besonderes Organ des poetischen Talentes angenommen werden müsse und daß daher das Dichter-Genie eine besondere Grundkraft voraussetze.

---

[15]) Jünger, Joh. Friedrich, geb. 1759 in Leipzig, gest. 1797 in Wien, schrieb Lustspiele und Romane. Theatersecretär.

[16]) Aloys Blumauer, 1755—1798, Jesuit, verfaßte die Travestie der Aeneis.

[17]) Maisch, Wilhelmine? Merken, Sophie Clementine?

[18]) Laroche, Marie Sophie, 1731—1807, Romanschriftstellerin. S. Goethes Leben.

Alle Beobachtungen, die ich weiterhin machen konnte, bestätigten diese Auffassung und jetzt behaupte ich, ohne zu schwanken, daß es niemals einen Dichter gegeben habe und niemals einen geben werde, bei dem nicht die bezeichneten Gehirntheile sehr entwickelt gewesen wären.

In Paris formte ich nach dem Tode Legouvé's[19]) seinen Kopf ab, an dem die fragliche Wölbung sehr ausgesprochen ist. Spurzheim und ich, wir öffneten des verstorbenen Delille[20]) Kopf und zeigten mehreren Aerzten, die dabei waren, die beträchtliche Entwickelung der unter den von mir bezeichneten Vorwölbungen gelegenen Gehirnwindungen; sie waren stärker als alle anderen. Ich besitze noch den Gipsabguß der einen Hemisphäre des Gehirns.

In einer ziemlich zahlreichen Gesellschaft fragte man mich, um die Organologie auf die Probe zu stellen, was ich von einem kleinen Manne dächte, der ziemlich weit von mir stand. Da es düster war, sagte ich, ich könne in Wahrheit ihn nicht sehr gut sehen, ich vermöge aber immerhin zu unterscheiden, daß das Organ der Poesie außerordentlich entwickelt sei. Mit allen Zeichen des Erstaunens sagte man mir, es sei der berühmte Schuster-Poet François. Später formte ich seinen Kopf ab und seine Büste dient mir dazu, um meinen Zuhörern die äußere Erscheinung des Organs der Poesie zu zeigen.

---

[19]) Legouvé, Gabriel Marie, 1764—1812, Dichter. Sein Sohn Ernest, geb. 1807, war der bekannte Lustspieldichter und Mitarbeiter Scribe's.

[20]) Delille, Jacques, 1738—1813, französischer Schriftsteller.

Es handelt sich um die mit XXV bezeichnete Windung des Gehirns (Tafel VIII und IX). Bei starker Entwickelung dieser Windung entsteht auf jeder Seite des Schädels ein vorstehender Wulst, der ungefähr in halber Höhe der Stirn oberhalb der Schläfe beginnt und sich schräg von unten nach oben und hinten etwa zwei Zoll weit erstreckt. Beide längliche Vorwölbungen geben dem oberen Theile des Kopfes eine große Breite und eine so ungewöhnliche Form, daß die Stecher, Maler und Bildhauer gewöhnlich glauben, man dürfe sie nicht in ihrer ganzen Sonderbarkeit wiedergeben.

Nun gehe man die Bildnisse und Büsten der Dichter aller Zeiten durch und man wird sehen, daß alle diese Bildung haben. Ich bedauere sehr, daß die langen Haare Corneille's, die große Perrücke, die Racine trägt, das Organ bei ihnen nicht sehen lassen. Aber man vergleiche Pindar (T. XCII, Fig. 5), [21]) Euripides (Fig. 6),

---

[21]) Antike Dichterbildnisse. Auf Gall's Tafel XCII stellt Fig. 5 Pindar dar. Das Bild ist nach Bellori, Veterum illustrium philosophorum, poetarum etc. imagines, Rom. 1695, Tb. 59 gezeichnet, wahrscheinlich aber nicht direct nach Bellori, sondern durch einen Mittelsmann übernommen. In Wahrheit ist es eine Wiederholung des lateranischen Sophokles, die auf dem Hermenschafte die moderne Inschrift *Πινδαρος* trägt. Das Bildniß Pindars ist unbekannt.

Fig. 6. Euripides. Nach E. Q. Visconti, Iconogr. grecque Tb. 5, 3 (ca. 1810). Inschriftlich gesichertes Porträt des Dichters, nur zweifelhaft, ob aus seiner Zeit, oder aus späterer Zeit, etwa nach einer Statue, die Lykurg († 328 v. Chr.) im Theater in Athen aufgestellt hat.

Fig. 7. Homer. Der bekannte Kopf eines blinden Mannes, und zwar das Pariser Exemplar, nach Visconti, Ic. gr. I. tb. 1, 1.

Sophokles, Heraklit, Plautus, Terenz, Virgil, Tibull, Ovid, Horaz, Juvenal, Boccaccio, Arioſt, Aretin, Taſſo, Milton, Boileau, J. B. Rouſſeau, Pope, Young,

---

Ueber die von Gall nur erwähnten Dichterbilder kann Folgendes geſagt werden. Sophokles. In Galls Zeit war durch Visconti der Typus der (ſpäter gefundenen) lateraniſchen Statue bereits richtig benannt.

Heraklit. (Warum Gall den Philoſophen anführt, weiß ich nicht.) Schon Urſinus (Imagines et elogia virorum illustrium. Rom. 1570) hat richtig bemerkt, daß der Kopf und die Inſchrift-herme mit dem Namen des Philoſophen nicht zuſammengehören. Trotzdem wurde bis zu Visconti die Bezeichnung fortgeführt.

Plautus, Tibullus, Juvenal. Ihre Bilder ſind unbekannt. Wahrſcheinlich hat Gall irgendwo Bilder geſehen, die ein Herausgeber oder ein Antiquar auf den Namen dieſer Dichter getauft hatte.

Terenz. Es exiſtirt ein mittelalterliches Miniaturbild, das beglaubigt iſt (Ursinus l. c. p. 42). Anders ſieht der Profilkopf des Contorniaten (einer Gattung ſpätrömiſcher Schaumünzen) bei Bernoulli, Röm. Iconogr. I. Münztafel 5, 113, aus. Auf beide kleine Abbildungen iſt wohl nicht viel zu geben.

Virgil. Auch ſein Bild iſt eigentlich unbekannt (Miniatur des Vaticanus 3867, ganze Figur). Neuerdings ſind Moſaikbilder aufgetaucht, die natürlich Gall nicht gekannt hat. Wahrſcheinlich meint er irgend einen Idealkopf.

Ovid. Unbekannt. Als ganz apokryph wird der Kopf auf einer Münze mit ſicherlich falſcher griechiſcher Inſchrift (bei Bellori, Tb. 57) bezeichnet.

Horaz. Inſchriftlich beglaubigt iſt nur ein Contorniat (Bernoulli, I. Münztafel 5, 116). Auf ihm ſoll Horaz dem Contorniaten Terenz verzweifelt ähnlich ſein. Alſo auch nichts.

Herrn Prof. Studniczka bin ich für dieſe Angaben über die Bilder antiker Dichter zu großem Danke verpflichtet.

Inwieweit von Boccaccio, Arioſt und anderen älteren Dichtern zuverläſſige Bilder da ſind, kann ich nicht feſtſtellen. Die Maske Taſſo's wird jetzt noch in Italien verkauft und ich habe ſie ſelbſt gekauft; ob ſie verbürgt iſt, weiß ich nicht.

Gresset, Voltaire, Geßner, Klopstock, Wieland u. s. w. u. s. w.

Ich habe dieselbe Bildung bei der Fürstin Salm,[22]) bei Andrieux (Fig. 4),[23]) Lemercier,[24]) Dupaty,[25]) u. A. gefunden.

Besonders muß die Form des Homerkopfes[26]) jedermann auffallen; seine oberen seitlichen Theile zeigen zwei außerordentlich vorspringende Wülste. Ich weiß wohl, daß einige Gelehrte an der Authenticität dieser Büste zweifeln und in ihr einen Idealkopf sehen. Aber mag es sich um eine ideale Bildung oder um ein Bildniß handeln, die Existenz jener Wülste ist nichtsdestoweniger eine sehr bemerkenswerthe Erscheinung. Warum hätte man gerade diese Form dem Kopfe des

---

[22]) Fürstin Salm-Dyck, Constance Marie de Théis, in erster Ehe Frau Pipelet, geb. 1767, zeigte von Jugend auf Anlage zur Poesie, lernte Sprachen, Mathematik u. A., veröffentlichte mit 18 Jahren Gedichte, trat später für Frauenrechte ein, schrieb sehr viel.

[23]) Andrieux, François-Guillaume, geb. in Straßburg 1759, zeigte früh Neigung zur Poesie, wurde auf Wunsch der Eltern Jurist, später Professor und Akademiker. Theaterdichtungen u. A. † 1833.

[24]) Lemercier, Louis Jean Nepomucène, 1771—1840, französischer Dichter, der als Vater des Romanticismus bezeichnet wird.

[25]) Dupaty, Louis Emanuel, 1775—1832, Sohn eines geistreichen Mannes, des Parlamentpräsidenten in Bordeaux, Bruder eines geachteten Bildhauers, besonders als dramatischer Schriftsteller bekannt.

[26]) Homer. S. oben. Natürlich ist kein Bild Homers bekannt. Auch weiß man nicht, wie die vorhandenen Homerköpfe entstanden sind.

Vaters der Dichtkunst gegeben, wenn dieser Kopf nicht wirklich das Bildniß des Verfassers der Ilias wäre? Man bezweifelt auch die Authenticität des Raphael-Kopfes, aber die außerordentliche Entwickelung des Organs der Künste und zugleich dessen der Mimik scheint mir zu beweisen, daß es sich wirklich um das Bildniß des unvergleichlichen Künstlers handelt. Nach alledem, ist die Homer-Büste ein Ideal, wie hat der Künstler die Form errathen können, die unter so vielen, ja unzählbaren in der Natur vorkommenden Bildungen die einzig wahre ist? Hat er den ausgezeichnetsten Dichter seiner Zeit als Modell für seine Büste des Verfassers der Ilias gewählt? In diesem Falle würden die Beobachtungen des Künstlers zur Bestätigung meiner Entdeckungen dienen.

In einer Heilanstalt fand ich das Organ sehr stark bei einem Irren; ich sagte den mich führenden Aerzten, ich fände hier das äußere Kennzeichen des poetischen Talentes. Der Mann hatte das Talent in der That, denn er machte in seiner Geisteskrankheit fortwährend Verse, die zuweilen des Schwunges nicht ermangelten. Er war von niederem Stande und es fehlte ihm jede Erziehung. In der Sammlung Esquirol's sahen wir einen Gipsabguß von einer Irren, die unausgesetzt Verse gemacht hatte: an diesem Kopfe war das Organ der Poesie beträchtlich stärker entwickelt als an allen anderen.

Wenn nun in allen Fällen, wo das poetische Talent in hohem Grade sich kundgiebt, die angegebene Gehirn-

stelle stark entwickelt ist, wenn bei einer großen Mittelmäßigkeit der anderen Fähigkeiten das poetische Talent allein in hohem Grade vorhanden sein kann und in diesem Falle der fragliche Gehirntheil stark entwickelt ist, wenn selbst bei Geisteskrankheit und Fieberhitze diese Fähigkeit allein bestehen bleiben kann oder allein unthätig sein kann, Fälle, für die ich Beispiele gegeben habe, so müßte man ein blinder Sklave eingeprägter Vorurtheile sein, wenn man nicht anerkennen wollte, daß das poetische Talent eine Grundkraft ist und daß das Organ dieser Fähigkeit an der von mir angegebenen Stelle liegt.

Wenn man mich fragt, warum die Dichter so verschiedene Stoffe wählen, warum der eine Romane schreibt, der andere Tragödien oder Komödien, Idyllen, Oden, Epen u. s. w., so möge man sich daran erinnern, daß solche Fragen bei allen Grundkräften aufgeworfen werden. Der Musiker, der Maler u. s. w. wählen diesen Gegenstand oder einen anderen, je nach dem Verhältnisse der anderen Organe zu ihrem Hauptorgane. Der Sinn für das Erhabene läßt in Verbindung mit dem poetischen Talente die Oden Pindar's oder J.-B. Rousseau's entstehen, der Sinn der Frömmigkeit die Psalmen David's oder das verlorene Paradies, der Gewaltsinn die Tragödien Shakespeare's oder Crébillon's,[27]) der Sinn für Geschlechtsliebe die ars amandi Ovid's

[27]) Crébillon, Prosper Jolyot de, 1674—1762, Dramatiker. Sein Sohn Claude schrieb schlüpfrige Romane.

oder die Gedichte Gentil-Bernard's,[28]) die Scherzgedichte Piron's,[29]) Grécourt's,[30]) Aretin's,[31]) der Sinn für Beobachtung das Gedicht über die Natur der Dinge von Lucrez, den Telemach Fénélon's. Die Büste Quinault's,[32]) des Verfassers der Alceste, der Thesèis, des Atys, zeigt das Musikorgan in sehr hohem Grade. Das erklärt, warum Lully ihn allen anderen Dichtern vorzog, er fand bei ihm allein alle Eigenschaften, die er suchte: ein feines Ohr, das nur wohlklingende Wendungen wählt, eine große Leichtigkeit des Reimes und eine außerordentliche Geschmeidigkeit, die sich den Ideen des Musikers fügt.

Diese Beobachtungen beweisen ferner, daß auch der höchste Grad der Thätigkeit anderer Grundfähigkeiten nicht genügt, um die Dinge, mit denen sie sich befassen, mit dem Zauber der Poesie zu umkleiden, den Dichter

---

[28]) Gentil-Bernard. Pierre Joseph Bernard, 1710 in Grenoble geboren als Sohn eines Bildhauers, Dichter leichter Sachen, wurde von Voltaire Gentil-Bernard genannt. Die Vorlesungen seiner art d'aimer waren berühmt. 1771 verlor er durch einen Schlaganfall das Gedächtniß und 1775 starb er.

[29]) Piron, Alexis, aus Dijon, 1689—1773, besonders bekannt als Lustspieldichter (Métromanie) und Epigrammschreiber. Sein Vater war Apotheker und Dialect-Dichter (Aimé P., 1640—1727), seine Mutter die Tochter eines Bildhauers. Alexis schwärmte schon als Knabe für Poesie und schrieb Verse. Alle Strafen des Vaters halfen nichts.

[30]) Grécourt, Jean Baptiste Joseph Villaret de, 1684—1743, frivoler Schriftsteller.

[31]) Aretino, Pietro, 1492—1557, witziger, aber schamloser Schriftsteller, Verf. von Lustspielen, Sonetten u. A.

[32]) Quinault, Phil., 1635—1688, schrieb bes. Operntexte.

in seiner Eigenthümlichkeit zu schaffen. Denn dann würde jeder Epikuräer, jeder große General, jeder Ehrgeizige ein Dichter sein. Es ist eine besondere und eigenartige Kraft nöthig, um alle anderen durch das heilige Feuer Apollos zu erwärmen."

B. Bemerkungen.

Spurzheim und seine Nachfolger setzten an die Stelle von Gall's „Dichtergeist" die „Idealität", worunter sie den Sinn für Schönheit und Vollkommenheit überhaupt verstanden. Sie verdarben hier wie oft auch anderwärts mehr als sie förderten, denn sie arbeiteten im Sinne der alten Psychologie und neigten zum Abstracten und Verschwommenen. Was Dichtergeist sei, das ist freilich insofern nicht zu sagen, als der Trieb zu poetischer Auffassung und poetischem Thun nicht erkennbar ist, aber das Wort sagt uns doch das, daß es sich um einen Kunsttrieb handelt, der den anderen Kunsttrieben analog ist, bei dem aber das Material nicht aus Tönen oder sichtbaren Dingen, sondern aus Gedanken und Gefühlen und weiterhin aus Worten besteht. Man könnte den Dichter im Gegensatze zum Tonkünstler oder Bildkünstler als Sprachkünstler bezeichnen. Die älteste Dichtung ist offenbar die Sprache selbst, denn sie konnte nur dadurch entstehen, daß der Mensch triebmäßig Symbole für sein Denken und Fühlen suchte und fand. Die meisten unserer Worte sind dichterische Gleichnisse; wie hätten sie entstehen können, wenn nicht der

„Dichtergeist" geholfen hätte? Dieser muß demnach thatsächlich eine allgemein-menschliche Fähigkeit sein und das poetische Talent ist nicht als etwas zu denken, das nur hie und da ein Mensch hätte, sondern als Steigerung einer Kraft, ohne die der Mensch überhaupt nicht sein kann. Wie weit diese geheimnisvolle Kraft reicht, d. h. wie weit sie in unser geistiges Leben hineingreift, was alles von ihr abhängt und wo die Grenzen zwischen ihr und anderen Kräften sind, das sind freilich schwer zu beantwortende Fragen und diese Unbestimmtheit läßt auch eine Localisation hier schwerer begreiflich erscheinen, als die der anderen Kunsttriebe.

Alle begrifflichen Schwierigkeiten aber haben mit der Thatfrage nichts zu thun, ob, wie Gall behauptet, bei den Dichtern eine bestimmte Stelle des Kopfes stärker entwickelt sei als bei anderen Leuten. Gall's Dichterorgan liegt oberhalb des Organes für den Bausinn und bildet eine längliche Erhebung, die sich über dem Temporalis-Ansatze von innen und vorn nach außen und hinten hinzieht, sodaß durch sie der Kopf oberhalb der Schläfe verbreitert wird. In der That scheint diese Kopfform bei den meisten Dichtern gefunden zu werden, und wenn man die Dichter den Durchschnittsmenschen gegenüberstellt, so spricht das Ergebniß für Gall. Zweifelhaft ist mir nur das, ob man nicht dieselbe Kopfstelle auch bei geistig hochstehenden Menschen, die nicht als Dichter bezeichnet werden können, stark entwickelt finden mag. Ich bin nicht im Stande, eine persönliche Meinung auszusprechen.

Merkwürdigerweiſe hat Gall in ſeinem Aufſatze Goethen, den er doch von Angeſicht kannte, nicht erwähnt. Gall war mit Goethe 1805 zuſammen. Am 23. September 1807 ſchreibt Gall an Bertuch in Weimar: „Wenn Goethe da iſt, ſo beſchwören Sie ihn doch, daß er mir ſeinen prächtigen, herrlichen Kopf abdrücken läßt. Alle Welt lacht mich aus, daß ich ihn nicht habe; ich will recht ſanft mit ihm umgehen.“ Goethe ſchreibt am 27. Februar 1820 an S. Boiſſerée: „Es ſind wohl ſechs und mehr Jahre, daß ich Gall zu Liebe, der bei uns einſprach, meine Maske abformen ließ, ſie iſt wohl gerathen; Weiſer [Weißer] hat ſie nachher aufgeſetzt und die Augen geöffnet . . .“ Fr. Zarncke ſchreibt: „Einmal hatte Weißer, indem er die Augen öffnete, dieſe zu hoch angeſetzt, ſo daß, da er obenein die Augen weit aufgeriſſen darſtellte, der Zwiſchenraum zwiſchen Augenbraue und Wimper um mehrere Millimeter zu ſchmal ward, was dem Ausdruck etwas ſtieres, geſpanntes gab. Sodann zeigt ſich das Unterkinn von einer Feiſtheit, daß es faſt wie eine Geſchwulſt dazuhängen ſcheint.“ Die Weißer'ſche Maske wird in Weimar und anderwärts verkauft. Mein Exemplar iſt von J. Scheibe in Weimar. Ob der Abguß an Schärfe verloren hat, weiß ich nicht.

Außer der Weißer'ſchen giebt es noch die Schadow'ſche Maske. Schadow ſchreibt: „Sein [Goethes] Geſicht wurde auch in dieſen Tagen [Anfang Februar 1816] abgeformt . . .“ Von der Maske wurde ein Bronze-Abguß hergeſtellt, nach dem Schadow ſeine Büſte in

Goethes Maske von Weißer.

Main

Marmor anfertigte. Der Bronze-Abguß ſoll in den Beſitz des Herrn Director Dr. Jordan in Berlin gekommen ſein. Man kann die Schadow'ſche Maske in Gips bei G. Eichler in Berlin kaufen. (Die Angaben ſind aus H. Rollet: Goethebildniſſe, Wien 1883, genommen.)

Nun kommt aber das Böſe. Die beiden Masken ſind einander nicht gleich! Die Weißer's iſt überarbeitet, der Künſtler hat nicht nur die Augen geöffnet, ſondern auch Haar und Ohren nachgearbeitet. Auch hat er möglicherweiſe an die Züge nachbeſſernde Hand gelegt. Die Schadow'ſche Maske hat ebenfalls geöffnete Augen, im Uebrigen aber ſcheint nichts Bedeutendes hinzugefügt worden zu ſein. In vielen Maaßen ſtimmen beide überein: Größe des Kinnes, Breite des Mundes, Länge der im oberen Theile etwas dicken, ſtark ſkoliotiſchen Naſe, Abſtand der Augen.*) Auch die Breite der Stirn ſcheint mir ungefähr dieſelbe zu ſein. Dagegen iſt bei Weißer die Stirn feiner gegliedert, der mittlere Wulſt (das Organ der sagacité comparative nach Gall) ſpringt deutlich hervor, man ſieht auch den Streifen, den Gall dem Dichtergeiſte zuſchreibt, abgegrenzt. Beſonders auffällig iſt, daß die ſeitliche Wölbung der Stirne rechts etwas ſtärker iſt als links. Mißt man, ſo ergiebt ſich jedoch, daß im Ganzen die Maaße der linken Stirnhälfte größer ſind als die der rechten. Wenn man das alles an Schadow's Maske, d. h. an dem Gipſe, den man jetzt zu kaufen bekommt, nicht ſo gut ſieht, ſo könnte

*) Er beträgt (von der Mitte des einen Auges zu der des anderen) 6 cm, das Geſicht iſt alſo ziemlich ſchmal.

das wohl daran liegen, daß mit der Zeit die Form stumpfer geworden ist. Aber das Folgende ist unerklärlich: bei Schadow ist die Stirn beträchtlich (um mehr als 1 cm) höher als bei Weißer. Dadurch wird der ganze Eindruck anders, dort ein auffallend langgestrecktes Gesicht, hier ein breiteres, das lebensvoller, energischer aussieht. Wer hat nun Recht? Auf den meisten Bildern hat Goethe allerdings eine auffallend hohe Stirne, nur die Büste Rauch's scheint mir eher mit Weißer als mit Schadow zu stimmen. Bei Schadow ist die linke Stirnhälfte deutlich voluminöser als die rechte.

Betrachtet man die beiden Masken im Sinne Gall's*) und sucht man an ihnen die Kunst-Organe auf, so bekommt man etwa folgendes Urtheil: Maltalent mäßig, mathematisches Talent sehr gering, musikalisches Talent mittelstark, mechanisches Talent mäßig, Dichtersinn sehr stark, mimisches Talent stark. Es ist nicht zu leugnen, daß die Talente Goethe's dem kephaloskopischen Urtheile entsprechen, soweit ihr Verhältniß zu einander in Betracht kommt. Jedoch könnte man sagen, Goethe war doch ein sehr großer Dichter, also mußte sein Dichterorgan viel größer sein als das anderer Dichter, bei Betrachtung der Masken aber sieht man nur eine mäßige Vorwölbung. Vielleicht kann man darauf das

*) Schadow fragte Goethen 1802, „ob er verstatten würde, mit dem Zirkel die Maaße nehmend, seinen Kopf zu zeichnen". Dies sei bedenklich, sagte Goethe, „denn die Herren Berliner wären Leute, die daraus Manches deuten möchten — in Weimar wäre einer gewesen, der Gall's Lehre anhing, nämlich der Dr. Froriep, der gerade verreist sei".

a *b*

Goethes Masken von Weisser (*a*) und von Schadow (*b*).

Digitized by Google

erwidern, daß Goethe deshalb ein sehr großer Dichter war, weil bei ihm der Dichtergeist mit ausgezeichneten Geistesfähigkeiten anderer Art zusammentraf. Das eigentlich Kennzeichnende des Kopfes ist die starke Entwickelung der mittleren oberen Stirne. Außerordentlich stark entwickelt ist das Organ des vergleichenden Scharfsinnes. Dieses bildet ein sphärisches Dreieck, dessen Spitze auf der Glabella liegt. Je stärker es entwickelt ist, um so leichter soll der Mensch Aehnlichkeiten erkennen, man könnte es daher auch Analogie-Organ nennen. Gall meinte, ein Mensch mit großer Sagacité comparative spreche viel in Bildern und Gleichnissen, und sagte deshalb im Scherze zu Goethe, er sei eigentlich zum Volksredner geboren. Oberhalb des Scharfsinn-Organs liegt nach Auffassung der Engländer »human nature«, d. h. ein Organ, vermöge dessen der Mensch die Handlungen Anderer versteht, sich instinctiv in die Seele der Anderen versetzt und vorausſagen kann, wie sie sich unter bestimmten Umständen verhalten werden. Die Stelle, die human nature entspricht, ist an beiden Masken sehr groß, an der Schadow'schen sogar enorm, und, mag man im Uebrigen über die englische Auffassung denken wie man will, bei Goethe stimmt die Sache. Etwas Aehnliches sieht man an Napoleon's Maske.

Ueber die Mimik.

A. Gall's Darstellung.

»XXV. Ueber die Nachahmefähigkeit, Mimik (faculté d'imiter, mimique).

Geschichte der Entdeckung. Eines Tages unterhielt ich mich mit einem Bekannten über die Kopfformen und dieser behauptete, er habe eine ganz besondere. Ich legte meine Hand auf den vorderen oberen Theil seines Kopfes und fand da eine gewölbte Stelle von der Form eines Kugelabschnittes, hinter der beträchtlichen Vorwölbung eine Vertiefung, eine Rinne, die auf jeder Seite zum Ohre hinzog. Damals hatte ich diese Bildung noch nicht beobachtet. Der Mann hatte ein besonderes Talent zum Nachahmen; in überraschender Weise ahmte er den Gang, die Gesten, die Stimme u. s. w. nach, sodaß man ohne Weiteres die gemeinte Person erkannte. Ich begab mich sogleich in das Taubstummen-Institut,[1]) um den Kopf des Zöglings Casteigner zu

[1]) Das Taubstummen-Institut in Wien wurde bald nach dem in Leipzig (1787) gegründet.

untersuchen, der seit sechs Wochen dem Institute angehörte und von Anfang an unsere Aufmerksamkeit durch sein wunderbares mimisches Talent erregt hatte. Am Fastnachtdienstage, als man im Institute ein kleines Theaterstück gegeben hatte, hatte er den Gang, die Gesten u. s. w. des Director, des Inspector, des Arztes, des Chirurgen der Anstalt und besonders einiger Frauen so vollkommen nachgeahmt, daß über die dargestellte Person gar kein Zweifel möglich war, eine Darstellung, die um so mehr Heiterkeit erregte, als man von dem Knaben, dessen Erziehung ganz und gar vernachlässigt worden war, etwas Aehnliches durchaus nicht erwartete hatte. Zu meinem großen Erstaunen fand ich bei ihm den vorderen oberen Theil des Kopfes ganz ebenso gewölbt wie bei meinem Bekannten Hannibal.

Ich fragte mich, sollte das mimische Talent auch von einem besonderen Organe abhängen?, und suchte Gelegenheiten zur Vervollständigung meiner Beobachtungen. Ich suchte in Familien, in Schulen u. s. w. und prüfte die Köpfe derer, die das mimische Talent in besonderer Weise zeigten. Damals hatte Marx, Secretär im Kriegsministerium, sich einen großen Ruf erworben durch verschiedene Rollen, die er auf einem Privat-Theater gespielt hatte. Ich fand bei ihm dieselbe Kopfbildung wie bei Casteigner und Hannibal. Bei allen anderen Personen, die ich untersuchte, fand ich ebenso die fragliche Stelle in dem Grade vorgewölbt, wie sie in höherem oder geringerem Grade mit mimischem Talente

begabt waren. Man erzählt von Garrick,[2]) er habe die Fähigkeit, nachzuahmen, so sehr gehabt, daß er nichts von der Hofgesellschaft verlor, die aus Ludwig XV., den Herzogen Aumont und von Orleans, den Herren von Aumont, Brissac, Richelieu, dem Prinzen Soubise u. A. bestand. Alle diese Personen hatte er ein einziges Mal vorübergehen sehen und doch waren sie seinem Gedächtnisse eingeprägt. Als Garrick Abends einige Freunde bei sich hatte, die ihn begleitet hatten, wollte er ihnen ein Vergnügen machen und sagte: Ich habe den Hof nur einen Augenblick gesehen, aber ich will euch zeigen, wie sicher mein Auge und wie treu mein Gedächtniß ist. Er stellte seine Freunde in zwei Reihen, ging einen Augenblick hinaus und trat sogleich wieder herein. Alle Zuschauer schrieen: das ist der König, das ist Ludwig XV! Dann ahmte er alle Personen des Hofes nach und alle wurden erkannt. Er hatte nicht nur Gang und Haltung, Magerkeit und Dicke, sondern auch die Züge und den Ausdruck des Gesichtes nachgeahmt. Ich sah bald ein, daß diese Fähigkeit einen beträchtlichen Theil des Schauspieler-Talentes ausmacht. Ich untersuchte daher die Köpfe der besten Schauspieler, die wir damals hatten: Müler,[3]) Lange,[4]) Brockmann,[5]) Schroeder,[6]) Baumann,[7])

---

[2]) Garrick, David (1716—1779), berühmter englischer Schauspieler.

[3]) Müler? Ein Johann Heinrich Friedrich Müller (eigentl. Schröter), geb. 1758, kam 1763 zum Hoftheater in Wien, trat 1801 in den Ruhestand, starb 1815.

[4]) Lange, Joseph, Schauspieler in Wien, der noch um 1820 spielte.

Koch[8]) und seine Tochter u. s. w., bei allen fand ich den besagten Kopfvorsprung. Ich erhielt den Kopf Jünger's, des Dichters und Schauspielers; sein Schädel dient mir jetzt zur Demonstration des mimischen Organs.

Auf unseren Reisen haben wir, Spurzheim und ich, dieselbe Organisation bei allen großen Schauspielern gefunden, die wir untersuchen konnten: bei Iffland,[9]) Frau Bethmann,[10]) Nagelmann[11]) in Berlin, bei Ochsenheimer[12]) in Leipzig, bei Kruys[13]) in Amsterdam, bei Frau Brede[14]) in Bremen, Manteufel,[15]) Talma[16]) u. A.

---

[5]) Brockmann, Joh. Franz Hieron., Graz 1745—1812 Wien, Helden- und Charakterspieler. Ein Schüler Schröder's.

[6]) Schroeder, Friedr., Ludwig, 1744—1816, ausgezeichneter tragischer Schauspieler.

[7]) Baumann, der ältere, und B., der jüngere, beide Komiker in Wien, jener am Leopoldstädter, dieser am Burgtheater.

[8]) Koch und seine Tochter; Koch, Siegfr. Gotth. (eigentlich Eckardt), 1754—1831, Schauspieler in Berlin und Wien. Die Tochter Betty wird auch gerühmt.

[9]) Iffland, Aug. Wilh., 1759—1814, deutscher Schauspieler und Schauspiel-Dichter.

[10]) Bethmann, Frau, Schauspielerin, geb. Flittner, in erster Ehe mit Karl Wilh. Unzelmann, in zweiter Ehe mit Bethmann verheirathet, 1805 geschieden.

[11]) Nagelmann?

[12]) Ochsenheimer, † 1822, Schauspieler am Burgtheater in Wien.

[13]) Kruys?

[14]) Brede, Frau?

[15]) Manteufel? Ich finde nur angegeben, daß ein Graf Ernst v. Manteufel (aus Kurland) Stücke auf den Pariser Bühnen aufführen ließ; er starb 1828.

[16]) Talma, François Jos., 1765—1826, Tragöde in Paris.

Man prüfe die Bildnisse der großen Schauspieler, bei denen die bezeichnete Gegend haarlos ist, und man wird finden, daß sie stark gewölbt ist, wie bei Shakespeare (T. XCIII, Fig. 3) und Müler (Fig. 4). Wenn aber jene Gegend behaart ist, so bilden die Haare einen Schopf, der senkrecht in die Höhe steht, entsprechend der Vorwölbung, auf der sie eingepflanzt sind, wie bei Lekain [17]) und Garrick. Bei anderen ebenfalls betrachte man die obere seitliche Gegend des Stirnbeins, bei Clairon,[18]) Baron,[19]) Molière,[20]) Corneille,[21]) Pylade,[22]) Préville,[23]) Siddons,[24]) Eckhof,[25]) Molé,[26]) Fleury,[27]) Larive [28]) u. A.

Im Münchener Besserungshause trafen wir einen Dieb, bei dem das Organ der Mimik sehr entwickelt

---

[17]) Lekain, Henri, Louis, 1728—1788, französischer Schauspieler.

[18]) Clairon, Hippolyte-Claire de la Tude, 1723—1803, berühmte französische Schauspielerin.

[19]) Baron, Michel, 1653—1729, französischer Schauspieler.

[20]) Molière, Jean Baptiste Poquelin, gen. M., 1622—1673.

[21]) Corneille, Pierre, 1606—1684.

[22]) Pylade, römischer Pantomimendarsteller, ursprünglich Sklave des Augustus?

[23]) Préville, 1720—1799, ausgezeichneter Komiker.

[24]) Siddons, Sarah, geb. Kemble, 1755—1831, Tragödin in London.

[25]) Eckhof, Konrad, 1720—1778, berühmter deutscher Schauspieler.

[26]) Molé, François René, (eigentlich Molet), 1734—1802, Schauspieler in Paris.

[27]) Fleury, Joseph Abraham Bénard, genannt F., 1750—1824, Schauspieler des Théâtre-Français, Sohn eines Schauspielers.

[28]) Larive Jean Maudit de, 1747—1827, Tragöde in Paris.

war. Ich ſagte ihm, er ſei ein Schauſpieler. Er erſtaunte und gab zu, daß er eine Zeit lang einer Wandertruppe angehört habe. In der Anſtalt wußte man von dieſem Umſtande nichts, da er ihn bisher ſorgfältig verhehlt hatte. Seitdem habe ich meine Beobachtungen ſo vermehrt, daß ich mich für berechtigt halte, anzunehmen, das Talent zur Nachahmung, zur Mimik, d. h. die Fähigkeit, Gedanken und Gefühle ſichtbar zu machen, ſie zutreffend durch Bewegungen wiederzugeben, ſei eine beſondere Grundfähigkeit, die auf einem eigenen Organe beruht. Dies Organ trägt zweifellos viel dazu bei, daß der Dichter ein Dramatiker werde, wie Terenz, Shakeſpeare, Corneille, Molière, Voltaire u. A. Sicherlich dankt dieſem Organe die Schauſpielkunſt ihren Urſprung.

Das mimiſche Talent wird ſich um ſo kräftiger kundgeben und um ſo mehr Bedeutung haben, je lebhafter die Gefühle im Allgemeinen und je beſſer die übrigen Fähigkeiten ausgebildet ſind. Von dem Verhältniſſe der anderen Fähigkeiten zum mimiſchen Talente hängt es ab, ob ein Schauſpieler für dieſes oder jenes Fach geeignet ſei. Soubretten, Kammerdiener, Dummköpfe, Poſſenreißer, Gecken, Liebhaber, Koketten, Tyrannen, Schurken: jede Rolle verlangt eine beſonders ausgeprägte Anlage. Und wenn ein Schauſpieler gleich groß in verſchiedenartigen Rollen iſt, muß man annehmen, daß er ein vielfältiges Talent habe, wenn er nicht etwa mehr dem Studium als der Natur verdankt.

Weitere Gründe für das Vorhandenſein der Grundkraft der Mimik und ihres eigenen

Organs. Von den großen Schauspielern sind die meisten von vornherein für einen anderen Beruf bestimmt gewesen, dem sie sich entzogen haben, um sich der mit überwältigenden Leidenschaften erstrebten Kunst zu weihen. Garrick verließ die Rechenstube und schloß sich einer wandernden Schauspieler-Truppe an. Lekain sollte anfänglich chirurgische Instrumente arbeiten. Fräulein Clairon, die Tochter einer armen Köchin, ging aus der Küche ins Theater. Molière, der Sohn eines Hof-Tapezirers, verließ sein Handwerk unter dem Einflusse einer unwiderstehlichen Leidenschaft für die Bühne. Corneille sollte Jurist werden.

Das Talent giebt sich oft schon in der zarten Jugend sehr deutlich kund, zu einer Zeit, wenn die anderen Eigenschaften und Fähigkeiten noch recht unentwickelt sind. Guillaume Henri West Betty[29]) war 14 Jahre alt und hatte gar keinen Unterricht in der Mimik und Declamation erhalten, als er zum ersten Male öffentlich auftrat; er hatte nur eine einzige Darstellung gesehen, nämlich den „Tod Rollas" in einer kleinen Stadt. Jackson, der Leiter des Theaters in Edinburgh, versicherte, er habe niemals seinesgleichen gesehen. West Betty spielte oft auf der Straße mit den Jungen; man mußte ihn aus ihrer Mitte auf die Bühne holen.

Die mimische Fähigkeit zeigt sich zuweilen bei Blöden und Irren. „Eine junge Blödsinnige, sagt Pinel, die ich lange unter den Augen gehabt habe, hat die aus-

[29]) West Betty?

geprägteste und unwiderstehlichste Neigung, alles, was in ihrer Gegenwart geschieht, nachzuahmen; sie wiederholt automatisch alles, was sie reden hört, sie copirt die Gesten und Bewegungen der Anderen mit der größten Treue und ohne auf den Anstand Rücksicht zu nehmen" (De l'aliénation mentale, 2. éd., p. 99, § 115). Ich erinnere hier an die Geschichte Haslam's von dem boshaften Idioten, der, bald nachdem er in die Anstalt gekommen war, ein großes Talent, die Irren nachzuahmen, zeigte. Cabanis erzählt von einem Manne, der so beweglich war, daß er sich gezwungen fühlte, alle Bewegungen und Stellungen, deren Zeuge er war, nachzumachen. „Wenn man ihn verhinderte, diesem Triebe zu folgen, sei es, daß man seine Glieder festhielt, oder ihn andere Stellungen einnehmen ließ, so empfand er unerträgliche Angst; hier, fügt Cabanis hinzu, war die Fähigkeit der Nachahmung, wie man sieht, bis zum Grade der Krankheit gesteigert" (Du physique et du moral de l'homme, T. I, p. 195).

Alle diese Erscheinungen sind unerklärlich, wenn man nicht zugiebt, daß das mimische Talent eine Grundfähigkeit mit einem eigenen Organe ist.

Dieses Organ ist im Allgemeinen viel nützlicher, als man von vornherein denken sollte. Es ist dem Redner eine große Hilfe, denn es belebt seine Rede durch richtigen Vortrag und läßt sie mit Gesten begleiten, die zu den Worten passen. Besonders aber in den Zeichen-Künsten spielt es eine wichtige Rolle. Ich habe früher gesagt, daß ich das Organ der Mimik am Schädel Raphaels

sehr stark gefunden habe, Raphael aber nimmt in Hinsicht des Ausdruckes den ersten Rang unter den Malern ein. Ich finde es ferner sehr ausgesprochen bei Domenichino, Rubens, Poussin, Lesueur, die sich alle durch die Kraft des Ausdruckes auszeichnen.

Ich kenne mehrere Personen, besonders Weiber, die das mimische Talent in sehr hohem Grade haben und die nie glücklicher sind, als wenn sie Gelegenheit haben, sich zu maskiren. Ebenso geht es mit ähnlich veranlagten Kindern, die gewöhnlich die kleinen Spaßmacher der Familie sind.

Ich habe selbst bei Affen eine eigenthümliche Neigung, sich zu maskiren, beobachtet. Einer meiner Affen, eine männliche Meerkatze, hatte keine größere Freude, als sich eine Serviette um den Kopf zu legen und so verkappt auf das Weibchen oder die Personen, die er erschrecken wollte, loszuspringen.

Aeußere Erscheinung des mimischen Organs. Es ist zu bemerken, daß das Organ der Mimik sich nicht immer in derselben Weise darstellt. In den meisten Fällen bildet es eine kuglige Erhöhung, die zur Seite des Organs der Güte, doch etwas höher liegt. Zuweilen aber bildet es zwei längliche Vorwölbungen, die das Organ der Güte zwischen sich fassen. Die Erklärung dieses Unterschiedes ist dadurch gegeben, daß neben den beiden Windungen, die das Organ der Güte bilden, die zwei Windungen gelegen sind, die mit XXVI bezeichnet werden (T. VIII, IX, X). Da alle 4 Windungen nahe bei einander liegen, können sie die ganze Mitte

der oberen Stirn als Eine Wölbung, als in der Mitte vertieften Kugelabſchnitt vortreiben; das geſchieht beſonders dann, wenn das Organ der Güte nicht ſehr entwickelt iſt. Im Allgemeinen unterſcheidet ſich das Organ der Mimik von dem der Güte dadurch, daß es etwas höher als das letztere liegt und daß es rundlicher als dieſes iſt. Indeſſen, wie geſagt, es kommt vor, daß es, wenn ſeine Windungen ſehr ſtark ſind, zwei längliche Vorwölbungen bildet, wahrſcheinlich weil dann der Abſtand zwiſchen den beiden Windungen größer iſt."

B. Bemerkungen.

Ueber das mimiſche Talent und ſein Organ weiß ich bis jetzt nichts Rechtes beizubringen. Ich will daher noch ein paar andere Bemerkungen machen. —

Wenn man in Gall's Sinne die Organe der Kunſt-Talente überblickt, ſo bemerkt man, daß ſie einen Kranz bilden, längs des Randes des Stirnbeines angeordnet ſind. Oben neben der Stelle der großen Fontanelle liegt das mimiſche Organ, dann folgen das poetiſche, das mechaniſche, das muſikaliſche, an der Stirnecke liegt das mathematiſche Organ und über dem Auge das der Bildkunſt.

Aus manchen Kritiken erſehe ich, daß über die Bedeutung eines „Gehirnorganes" recht rohe Vorſtellungen gehegt werden. Man nimmt etwa an, daß nach meiner Auffaſſung alle mathematiſchen Gedanken eines Mathematikers im vorderen Ende der 3. Stirnwindung „vor ſich gehen". So denke ich natürlich nicht. In meinem Sinne iſt das „Organ" nur die conditio sine qua non. Die Gehirnvorgänge verlaufen verſchieden, je nachdem die einzelnen Theile ſchwächer oder ſtärker entwickelt

sind. Je nach der Art der geistigen Fähigkeit nehmen an der zu gleicher Zeit ablaufenden Gehirnthätigkeit diese oder jene Stücke der Gehirnrinde besonders theil. Es wird sozusagen den Gedanken ihr Charakter gegeben durch die Theilnahme der besonderen Organe: wenn nicht in diesen Theilen etwas vor sich ginge, würden nicht gerade dieſe Gedanken und Gefühle entstehen können.

Vielleicht ist in der Collectiv-Photographie ein Mittel gegeben, die Eigenthümlichkeiten der Kopf-Formen deutlicher zu machen. F. Galton*) verfuhr so, daß er von einer Anzahl Menschen photographische Aufnahmen genau in der gleichen Größe und bei gleicher Kopfhaltung machte und dann die erhaltenen Bilder nochmals auf einer Platte vereinigte. Die Zeit der Exposition muß für alle Bilder die gleiche sein; liefert eine Platte nach einer Beleuchtung von 10 Sekunden ein scharfes Bild und sollen 10 Bildnisse auf einer Platte vereinigt werden, so wird jedes Bildniß nur 1 Secunde lang exponirt. Ein Freund hat mich darauf aufmerksam gemacht, daß in dem Buche von H. Schnauß: „Photographischer Zeitvertreib" (Düsseldorf, Liesegang),**) zwei

*) Inquiries into human faculty and its development. London 1883. p. 8 u. p. 399 ss.

**) In den späteren Ausgaben, die mir zugänglich waren, sind die beiden Bilder nicht mehr enthalten, weil, wie mir Herr Schnauß schreibt, die Clichés sich abgenutzt haben. Ich entnehme daher die Bilder der „Gaea" (Jahrgang 1891, p. 17 u. 20). Ueber die Entstehung der Bilder konnte mir Herr Schnauß nichts Genaueres sagen.